



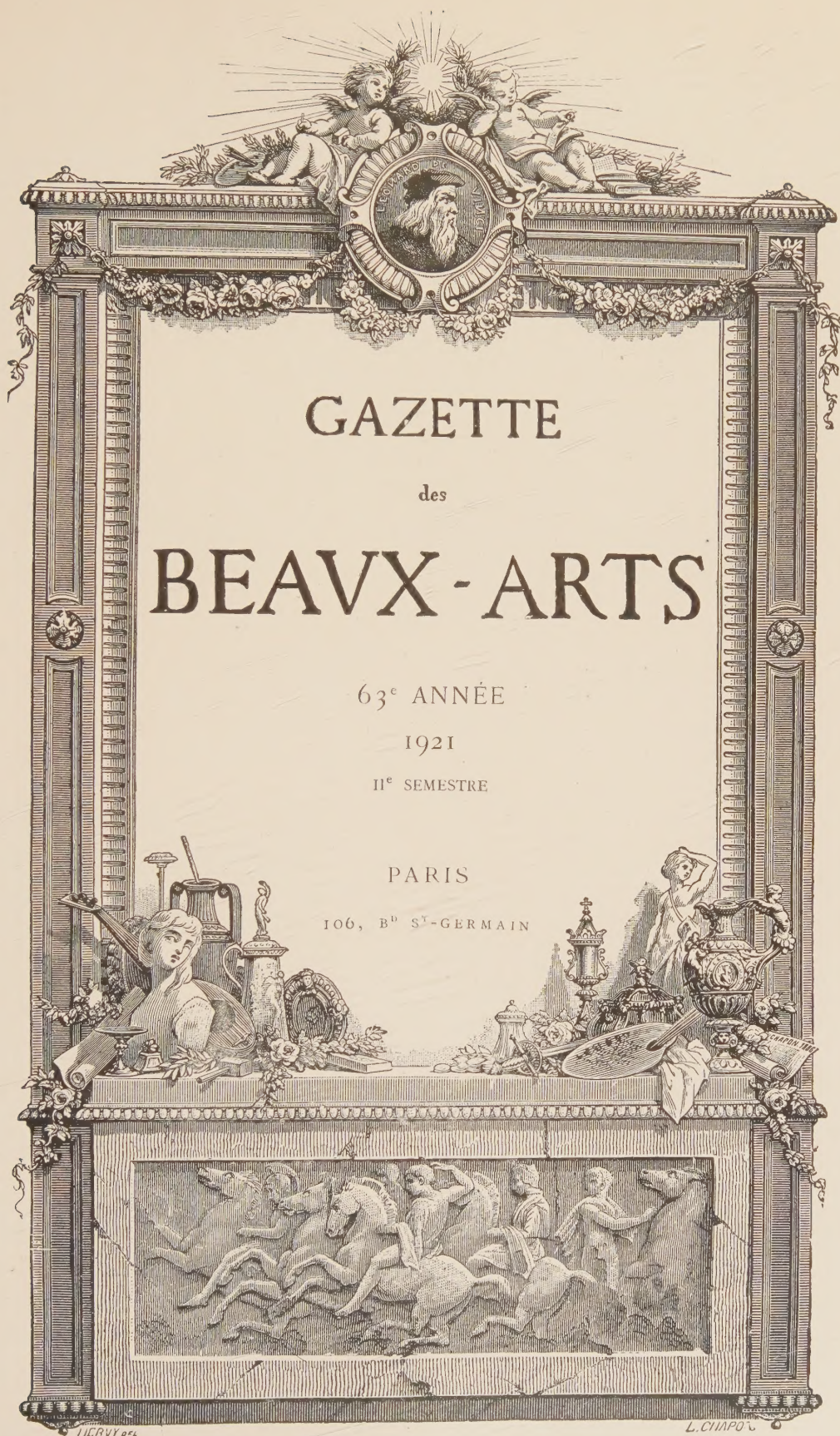
5^e PÉRIODE — TOME IV

GAZETTE
DES
BEAUX-ARTS

SOIXANTE-TROISIÈME ANNÉE — CINQUIÈME PÉRIODE
TOME QUATRIÈME


~~~~~  
CHARTRES — IMPRIMERIE DURAND  
9, RUE FULBERT, 9  
~~~~~

Tous droits de reproduction et de traduction réservés



GAZETTE

des

BEAUX-ARTS

63^e ANNÉE

1921

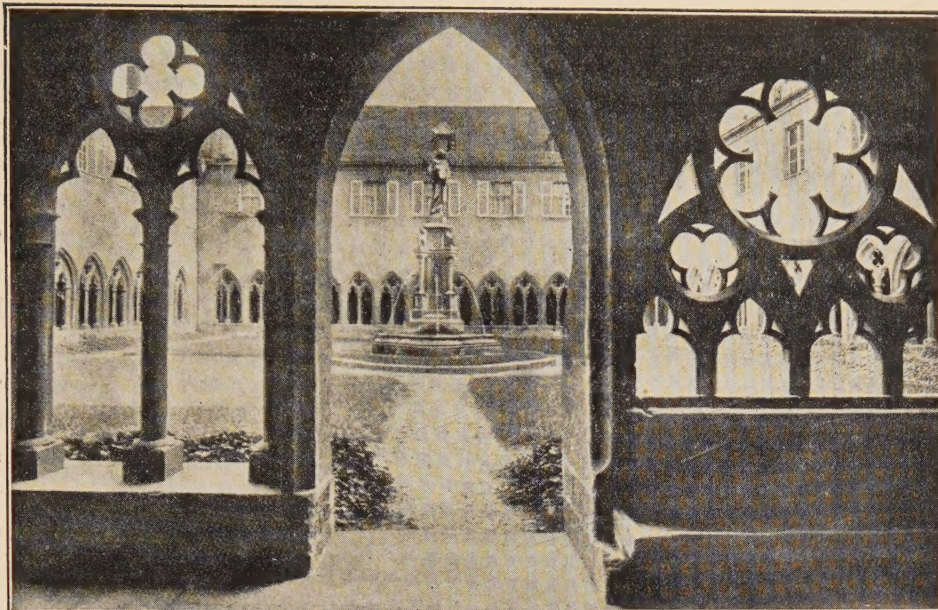
II^e SEMESTRE

PARIS

106, B^d ST-GERMAIN



Digitized by the Internet Archive
in 2024



LE CLOITRE DU COUVENT D'UNTERLINDEN
(Musée de Colmar.)

LE MUSÉE D'UNTERLINDEN A COLMAR



STATUE DE SAINT AUGUSTIN (DÉTAIL)
(RETABLE D'ISENHEIM)
(Musée de Colmar.)

Le révérend dom Pitra, de l'ordre de Saint-Benoît, écrivait le 21 mars 1846 dans sa première lettre à Lacordaire : « Qu'un pèlerin arrive à Colmar, la mémoire fraîche encore des belles pages que Gœrres a consacrées, dans sa *Mystique*, au couvent d'Unterlinden, que sa première visite soit à ces pieuses ruines ! Il trouvera debout encore, avec ses gracieuses arcades trifoliées, couronnées de roses du ^{xiii}^e siècle, le cloître de frère Wolmar ; puis l'oratoire, le chœur, le sanctuaire, théâtre béni des plus suaves communications du Ciel... » Ensuite le savant religieux évoque avec un juvénile enthousiasme les figures ascétiques des saintes recluses qui menèrent, en ce cadre de paix, une intense vie spirituelle :

Hedwige de Laufenberg, Berthe de Rouffach, Adélaïde de Sigolsheim.

Le couvent des Dominicaines de Colmar, fondé en 1232 par deux pieuses veuves, Agnès de Mittelnheim et Agnès de Herkenheim, au lieu dit Unterlinden (« Sous les tilleuls »), fut, en effet, célèbre aux ^{xiii}^e et ^{xiv}^e siècles par les extases, les visions et les ravissements des sœurs qui le peuplaient, par l'exaltation mystique qui en fit un des plus ardents foyers religieux de l'Europe médiévale, ainsi qu'en témoigne éloquemment le curieux manuscrit intitulé : « *Vitæ primarum sororum de Sub tilia in Columbària* » et rédigé vers 1320 par la prieure Catherine de Guebwiller.

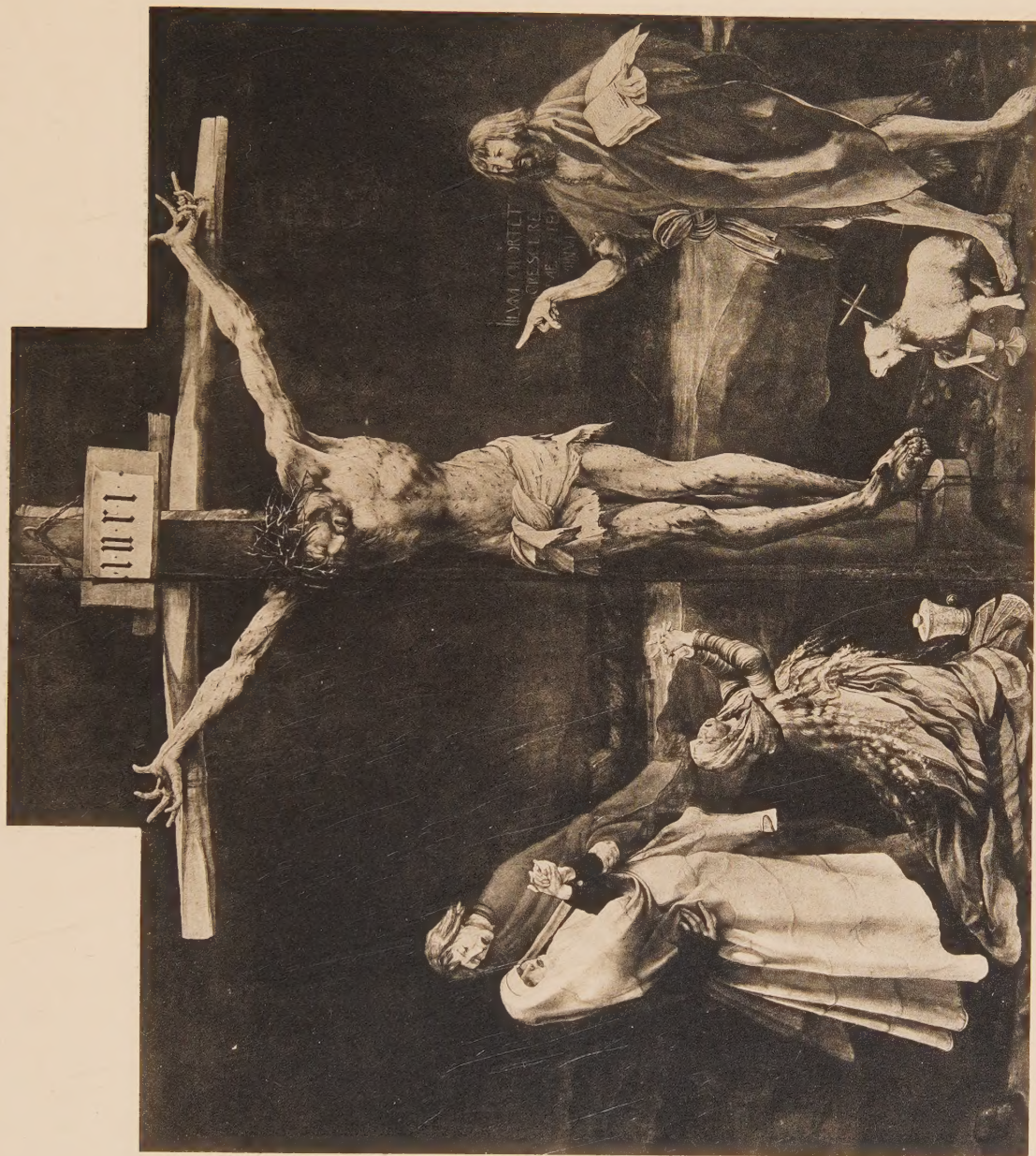
Cette chronique, calligraphiée sur parchemin en magnifique écriture gothique, garde, dans une vitrine de la bibliothèque de Colmar, sous son ancienne reliure de bois peaucée de chamois, sa fraîcheur originelle; mais depuis l'époque où, d'un pinceau habile et fervent, Catherine de Guebwiller se plut à l'agrémenter de lettrines savamment ouvrees, le temps a coulé. Le brasier mystique d'Unterlinden s'est éteint. En butte aux persécutions des Réformés durant la fin du ^{xvi}^e siècle et une partie du ^{xvii}^e, les religieuses d'Unterlinden furent définitivement dispersées le 11 août 1792. Le couvent, dévasté en 1793, fut converti d'abord en caserne de cavalerie, puis en écuries, en ateliers, en resserre de vieux matériaux, enfin, le 20 juin 1849, en musée. C'est, aujourd'hui comme jadis, un refuge exquis, un des rares lieux où l'on peut rêver à son aise, loin de la vie trépidante, hargneuse et mercantile de notre siècle, dans un cadre approprié aux merveilles qu'il enchâsse.

La vie intellectuelle et mystique du Moyen âge fut, en Rhénanie, trop intense pour qu'elle n'ait pas suscité en art une floraison puissante qui s'épanouit, toujours vivace, émouvante et complexe, entre les murs du vieux monastère. Longtemps on ignora cet incomparable musée, perdu au fond de la province. Huysmans, le premier, le décrivit, de son style barbare et raffiné, dans *Trois Primitifs*¹; maintenant on le visite, sans toujours apprécier sa particulière saveur.

Il renferme, en un raccourci prodigieux, tout l'art médiéval rhénan : d'Isenmann à Schongauer et Grünewald. Les plus belles œuvres des artistes médiévaux éparses sur la terre d'Alsace ont convergé vers lui comme vers un lieu d'élection. Dans l'église conventuelle aux arceaux élancés, à la voûte historiée décorée de feuillages et de masques, miroitent tableaux, retables et tapisseries; dans le cloître, joyau gothique, s'entassent pierres tombales et statues, bas-reliefs et fragments architecturaux. Des siècles d'histoire vivent là, d'une vie silencieuse et hallucinante.

Le cloître qui forme le centre du musée, qui lui confère son cachet et son

1. Paris, 1905, in-8.



Phot. Braun.

LA CRUCIFIXION
PAR MATHIAS GRÜNEWALD
(Musée de Colmar.)

caractère est peut-être, en Alsace, « le seul spécimen de ce genre de construction dans le style du ^{xiii}e siècle qui nous soit parvenu aussi complet ¹ ». Édifié de 1252 à 1289, il se compose de galeries ogivales d'une extrême pureté de lignes dont les arcades, fleuries de roses dentelées, sont jumelées par de sveltes colonnettes étayant des ogives trifoliées. La plus ancienne et la plus belle de ces galeries — celle de l'Ouest — encastre une large travée, ciselée de rosaces et de lancettes, qui masque le lavabo de pierre où les moniales faisaient leurs ablutions ; la galerie Sud, adossée à l'église, diffère des autres par une moindre élégance : d'arcature plus haute, elle est, par suite de l'épaisseur des piles de travée et des colonnettes, plus massive et plus lourde. Au cœur de cette guipure architecturale, au milieu du jardinet qu'ombrageaient jadis les tilleuls disparus, pleure une fontaine couronnée d'une statue de Schongauer par Bartholdi² que Huysmans traite durement.

Sur le pourtour du cloître, appuyées aux murs des bâtiments conventuels qui le ceignent et le surplombent, s'alignent, du côté Est, des pierres tombales historiées de bas-reliefs, d'emblèmes, de blasons, d'entailles, gravées d'inscriptions commémoratives rédigées en latin ou en vieil allemand ; contre le mur de l'église s'entassent de très curieux chapiteaux romans du ^{xi}e et du ^{xii}e siècle, d'une exécution fruste et hardie, d'aspect byzantin et musulman ; des fragments d'autel, des retables en haut-relief du ^{xv}e et du ^{xvi}e siècle, dont l'un, une *Crucifixion*, de maître inconnu, est un chef-d'œuvre, médiéval par l'inspiration, renaissant par la facture : de chaque côté du Christ crucifié, les larrons expirent ; celui de droite, cambré dans un suprême effort de son corps musclé, contracté, contemple ardemment le Sauveur qui a su faire fleurir l'espoir en son âme moribonde, cependant que son complice, déjà mort, la tête tombée, pend lamentablement au gibet dans une posture d'un réalisme impressionnant. A leurs pieds, une foule se presse et grouille : Marie-Madeleine, saint Jean, le groupe des Saintes Femmes, la Vierge qui s'affaisse entre les bras de pleureuses voilées ; puis des cavaliers empanachés, des reîtres en toque et justaucorps, cambrés en leurs pourpoints ou appuyés sur des hallebardes.

En ce retable de pierre, haut de 1^m20, l'artiste qui le sculpta sut condenser de l'horreur, du désespoir, de l'espérance et de la vie. Fragment d'un Chemin de croix, autrefois colorié, dont trois stations — le *Portement de Croix*, la *Crucifixion* et la *Mise au tombeau* — voisinent au musée d'Unterlinden, il date du premier quart du ^{xvi}e siècle (le millésime 1522 se lit sur un écusson

1. Charles Bartholdi, *Unterlinden (Curiosités d'Alsace)*, t. I, p. 92-111 ; Strasbourg, 1861-62, in-8.

2. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1861, t. II, p. 161.

du premier sujet) et serait, d'après M. Brady, qui en fit don¹, l'œuvre d'un moine des Prémontrés ayant vécu à l'abbaye de Saint-Nicolas. Une seule statue, parmi les sculptures qu'abrite le cloître, l'égale : c'est, au bout de la galerie Ouest, émergeant d'un fouillis assez hétéroclite de fragments architecturaux, un *Christ* manchot qui, après avoir orné, du xvi^e au xviii^e siècle, l'église des Dominicains de Colmar, fut odieusement mutilé à la Révolution. Pustuleux et maigre, le nez cassé, les veines saillantes, la tête hagarde couchée sur l'épaule droite, le Crucifié, plus grand que nature, exhale une déprimante sensation de tristesse. Quand on l'a vu, on n'éprouve plus pour les magnifiques enseignes de fer forgé ou de bois groupées dans la galerie Nord — l'une d'elles, pourtant, est le *Cerf* de Riquewihr — qu'un intérêt mitigé.

Il faut, pour goûter une impression aussi violente, quitter le cloître et pénétrer dans l'église qui s'y accote. Là, c'est un éblouissement : dans la nef svelte et haute qu'éclairent des baies jumelées, apointées en ogive et que pave une mosaïque romaine découverte à Bergheim, sous la voûte polychrome qu'étaient des nervures fusionnant en clefs d'arcs ornées de feuillages, de têtes et d'ornements enluminés, le Moyen âge se révèle, splendide et fastueux, en une fanfare de couleurs vives, en un miroitement d'or, en un flamboiement de missel.

Dès l'entrée, Grünewald surgit, impétueux et dominateur, avec une immense *Crucifixion* qui suffoque et étreint. On a tenté, de ce tableau hallucinant, bien des descriptions, bien des analyses, tant en France qu'en Allemagne. Toutes — même celle de Huysmans², si évocatrice pourtant — restent en dessous de la réalité. Les reproductions, si habiles, si consciencieuses qu'elles soient, s'avèrent également impuissantes à en exprimer la tragique âpreté. Il faut l'avoir vu avec sa tonalité verdâtre, ses lividités sanguinolentes, ses brutales oppositions de couleurs, pour s'en faire une idée exacte. Sur un fond crépusculaire et bitumineux qui illustre sinistrement la phrase de l'Évangile : « Depuis la vi^e heure jusqu'à la ix^e, les ténèbres se répandirent sur la terre », la Croix s'érige, rugueuse, mal écorcée, supportant un Christ gigantesque, décharné et sanglant, que le dernier spasme vient de tordre sur son gibet. Entraîné par la tête tombée sur l'épaule, tout le torse du supplicié penche en avant, tandis que les bras se distendent effroyablement, que les doigts convulsés griffent l'air. Le ventre raviné se creuse sous les côtes saillantes, et les pieds rivés l'un sur l'autre, déformés, disloqués par le clou qui les perça, se crispent, bleuis, en une suprême contraction. Le corps est atroce : avec ses chairs vitreuses, ses teintes cadavériques, ses coulées de caillots violâtres, il n'est comparable qu'au corps en décomposition, gisant

1. Goutzwiler, *Catalogue du Musée de Colmar*, 2^e édition ; Colmar, 1866, p. 134.

2. Les Grünewald du Musée de Colmar, dans *Trois Primitifs*.

au musée de Bâle, du *Christ* de Holbein. Mais cette loque charnelle, d'une vérité anatomique poussée jusqu'à la cruauté, est surmontée d'une tête extraordinaire, à la fois grimaçante et sereine. Sous l'énorme couronne d'épines qui laboure le front strié de pourpre, malgré la bouche baveuse tordue en un rictus épuisé, le visage du Christ resplendit d'une incomparable noblesse :



LA VIERGE AUX ANGES, PAR MATHIAS GRÜNEWALD

(Musée de Colmar.)

la sérénité divine transparait à travers la vulgarité douloureuse du masque humain.

Les autres personnages ne sont pas inférieurs, dans leur genre, au héros du drame. Une Marie-Madeleine hagarde s'agenouille au pied de la Croix ; un saint Jean-Baptiste en manteau rouge, le doigt tendu dans un geste hiératique, affirme, impassible : « *Illum oportet crescere, me autem minui.* » En face de ce témoin symbolique, la Vierge, une Vierge exquise, d'une beauté émouvante et meurtrie, tout de blanc vêtue, tombe évanouie, les mains crispées, dans les bras d'un saint Jean émacié, amaigri, que ce dernier coup accable.

Et cette féminine faiblesse, ce déchirement maternel accentuent cruellement l'impression désolante que dégage le tableau.

Œuvre la plus connue de Grünewald, la *Crucifixion* ne constitue cependant qu'une face du polyptyque que le maître peignit entre 1508 et 1512 pour la chapelle des Antonites d'Isenheim. Cet ordre, voué au soulagement des incurables affligés du mal des ardents, était alors fort riche et possédait nombre de maisons, de préceptoreries, éparses à travers l'Europe. Celle d'Isenheim avait pour abbé, en ce début du xvi^e siècle, un Italien, Guido Guersi, mécène avisé, qui utilisait les revenus de sa communauté à embellir le monastère confié à ses soins. Connaisseur subtil, il fit appel aux meilleurs artistes de l'époque : Grünewald était du nombre et peignit, pour enclore le maître-autel de la chapelle, les neuf panneaux aujourd'hui pieusement conservés à Unterlinden.

Outre la *Crucifixion* dont les revers figurent une *Annonciation* et une *Résurrection*, cet ensemble pictural comprend : une *Vierge aux anges*, diptyque au dos duquel sont représentées une fantastique *Tentation de saint Antoine* et, contrastant avec cette diabolique mêlée, une sobre *Conversation de saint Paul ermite et de saint Antoine* dans un désert romantique, de tonalité verte et bleue, qui révèle les qualités de paysagiste du maître alsacien ; deux volets, un *Saint Antoine*, somptueusement drapé de rose et de vert, le *tau* (crosse des abbés de l'ordre des Antonites) en main, impassible sous les injures d'un démon agrippé aux barreaux d'une fenêtre cassée, et un *Saint Sébastien* musculeux, les mains jointes, au torse empenné ; enfin une prédelle, la *Mise au tombeau*, dont les reflets nacrés ont pris sous l'influence du temps la consistance de l'émail.

Ces peintures, autrefois, s'agençaient sur le retable sculpté que nous verrons tout à l'heure de façon à présenter trois aspects différents : aux anniversaires douloureux, durant le Carême et la Semaine Sainte, la *Crucifixion* apparaissait entre les deux volets fixes de *Saint Antoine* et de *Saint Sébastien*, au-dessus de la *Mise au tombeau* ; aux jours de fête, à Noël et à Pâques, le double panneau sur lequel est peinte la *Crucifixion* s'ouvrait pour laisser voir, à son revers, l'*Annonciation* et la *Résurrection* et, au milieu, la *Vierge aux anges*, qui masquait l'autel proprement dit. Enfin, lorsqu'on découvrait celui-ci en rabattant les deux panneaux de la *Vierge aux anges*, se révélaient au revers de celui-ci les deux épisodes empruntés à la vie de saint Antoine qui encadraient ainsi sa statue au centre du retable sculpté.

Tous ces panneaux, sauf peut-être l'*Annonciation*, de mouvement outré et de coloris acide, sont dignes de la *Crucifixion* ; mais deux d'entre eux sont particulièrement remarquables : la *Vierge aux anges* et la *Résurrection*.

Le premier est un éblouissement : œuvre d'un mysticisme ardent, c'est un

poème de couleur étrange et séduisant comme une page de la *Légende dorée*, une féerie polychrome qui se déroule en un paysage de rêve. Grünewald a orchestré là une symphonie de tons montant jusqu'aux trilles les plus aigus sans une fausse note, sans une dissonnance. Un détail toutefois, dans ce tableau, étonne : face à la Mère divine, au milieu du chœur angélique, auréolée de lumière, une Vierge minuscule prie, agenouillée. Que vient faire, dans cette composition, parfaitement claire sans lui, ce personnage inattendu ? On a risqué, pour expliquer sa présence, bien des thèses plus ou moins ingénieuses. Il semble que Grünewald ait voulu, par ce dédoublement symbolique, représenter la Reine du Ciel rendant hommage à la terrestre maternité qui lui valut sa gloire.

Pareille virtuosité se révèle, plus étonnante encore et plus émouvante, dans la *Résurrection* que nombre de critiques considèrent comme le chef-d'œuvre de l'artiste. Hors du sépulcre qu'entourent des reîtres terrassés, dans un halo lumineux, dans un nimbe chatoyant et diapré qui marie avec une

audace et un bonheur inouïs le jaune et le pourpre, l'azur et le bleu foncé tournant au noir, le Christ s'enlève, impondérable, transfiguré, d'une beauté surhumaine, presque immatérielle déjà. Dans l'irisation multicolore qui l'auréole, son corps glorieux s'effuse, se dilue, se dissout ; ses contours



LA RÉSURRECTION, PAR MATHIAS GRÜNEWALD

(Musée de Colmar.)

se fondent dans un orbe de clarté qui irradie : le Sauveur, en une triomphale ascension, dépouille son enveloppe charnelle, redevient Dieu; et grâce à Grünewald, nous assistons à ce prodige.

D'inspiration moins élevée, la *Tentation de saint Antoine* — dont Huysmans s'est plu à donner une description minutieuse¹ — stupéfiée par son mouvement enragé, son tumultueux enchevêtrement de griffes et de becs, de monstres et de démons. Saint Antoine renversé, piétiné et meurtri par la horde diabolique qui s'acharne sur lui, se débat vainement pendant qu'un être innommable, une larve humaine rongée d'ulcères, couturée de plaies et de pustules — un malheureux atteint du mal des ardents ? — déchire son bréviaire : tableau chaotique et grouillant, qui témoigne de la fécondité imaginative, de la fougue intellectuelle, de la puissance évocatrice de Grünewald.

Qu'était-il donc, ce peintre génial, sans maître ni disciple, qui, vivant en pleine Renaissance, au début de la Réforme, au milieu de la plus formidable effervescence religieuse et intellectuelle qu'il y eut jamais, osa affirmer une foi ardente et têtue, une foi de Primitif confinant au mysticisme ? Comment apparenter ce coloriste lumineux et puissant aux anémiques enlumineurs que furent, sans en excepter le grand Dürer lui-même, ses contemporains ? Il n'appartient pas plus à la Renaissance, dont il ignora le paganisme sensuel, la culture profane, qu'il ne se rattache au Moyen âge, dont il a seulement gardé la candeur et la foi ardente. Il se dresse isolé, en pleine lumière, à la jonction de deux époques qu'il relie et ne représente pas, individualité tellement accusée qu'il sort de la norme, échappe à toute classification et à toute règle. C'est un trait d'union génial, un intermédiaire — le seul — entre la dévotion exaltée du Moyen âge et le paganisme renaissant, entre la naïveté inexperte des médiévaux et la virtuosité parfois déréglée des grands classiques. A vrai dire, on ne sait presque rien de lui. On suppose qu'il naquit vers 1470 à Aschaffenburg, en Franconie ; Sandrart raconte qu'il vécut surtout à Mayence, dont l'archevêque Albert était son protecteur, dans un repliement farouche, sans amis, remâchant des amertumes conjugales ; enfin, il demeura longtemps à Isenheim, au monastère des Antonites. On ne sait ni où, ni quand il mourut. A cet incertain schéma se borne notre connaissance de sa vie. Sans grande renommée durant son existence, son nom sombra immédiatement après sa mort dans l'oubli : ses œuvres furent successivement attribuées à Dürer et à Baldung Grien. Ce n'est qu'au début du XIX^e siècle qu'on lui en reconnut la paternité.

Le polyptyque de Colmar, qui constitue la majeure partie de son œuvre,

1. Ouv. cité.

était destiné à enclore dans la chapelle d'Isenheim le maître-autel des Antonites conservé, lui aussi, au musée d'Unterlinden, où il occupe le fond du chœur. Ce monumental ensemble de sculptures et de statues en bois, digne de



RETABLE SCULPTÉ ET PEINT PROVENANT DU COUVENT DES ANTONITES D'ISENHEIM
(SCULPTURES PAR NICOLAS DE HAGUENAU (P) ET SEB. BEYCHEL,
PEINTURES PAR MATHIAS GRÜNEWALD)
(Musée de Colmar.)

l'écrin qui l'enchâssait, n'est malheureusement pas intact. Une partie du retable, taillé en plein cœur de tilleul, marbré et doré, a disparu. Il n'en reste qu'un fragment : un fond de feuillages et de rinceaux peuplé d'émblèmes évangéliques et d'oiseaux, sur lequel s'enlèvent, polychromes, les

statues de l'autel. Au centre trône majestueusement, assis dans une chaire, un *Saint Antoine* de grandeur naturelle, tenant en main, comme une crosse, le *tau* de son ordre. Deux figures debout le flanquent : à sa gauche, un *Saint Jérôme* en cardinal ; à sa droite, un *Saint Augustin* en évêque, aux pieds duquel s'agenouille dévotement, minuscule comme il sied à son humilité, l'abbé Jean d'Orliac, prédécesseur de Guido Guersi, qui avait fait la com-



LA DESCENTE DU CHRIST AUX LIMBES, ÉCOLE DE MARTIN SCHONGAUER
(Musée de Colmar.)

mande du retable sculpté. Au-dessous de cette imposante trinité, le Christ, en buste, portant le globe terrestre surmonté d'une croix, s'entoure d'Apôtres barbus et chevelus réunis trois par trois en deux niches rectangulaires. Le haut de l'autel — qui n'existe plus — était sans doute enrichi d'autres statues et devait — si l'on en croit le projet de reconstitution étudié par M. Klem, le sculpteur colmarien — s'amenuiser, s'ajourer, en clochetons et en aiguilles, fuser en un jaillissement de fléchettes ciselées vers le ciel.

Tout mutilé qu'il est, ce retable constitue une des merveilles de l'art médiéval. Les trois grandes statues surtout, par leur réalisme impressionnant, leur sereine beauté, l'habileté de leur facture, témoignent éloquemment du talent de l'artiste inconnu qui les tailla. Car, si l'on peut presque avec certitude attribuer les bustes du Christ et des Apôtres à Seb. Beychel, dont le nom se trouve écrit au pinceau en caractères allemands du xvi^e siècle derrière



LA NATIVITÉ DE L'ENFANT JÉSUS, PANNEAU ATTRIBUÉ A MARTIN SCHONGAUER
(Musée de Colmar.)

un des groupes, un ciseau plus habile que le sien a dû exécuter les figures maîtresses, dont la supériorité s'affirme manifeste. Certains auteurs les attribuent à Nicolas de Haguenau ; mais ce n'est là qu'une supposition que rien n'étaie.

Ce fut l'indiscutable beauté de l'ensemble — autel et polyptyque — qui lui valut d'être sauvé en 1793, lorsque fut pillé par les sans-culottes alsaciens le couvent des Antonites. Après avoir joui d'une réputation qui s'étendait fort loin — on le considérait comme un des plus riches bijoux de la chré-

tienté et de nombreux pèlerins le venaient visiter chaque année, — il eût été irrémédiablement détruit si deux commissaires de la République à Colmar, les citoyens Marquaire, bibliothécaire, et Jean-Jacques Karpff, dit Casimir, peintre miniaturiste, n'avaient fait transporter retable et polyptyque à la bibliothèque nationale du district pour les soustraire au vandalisme de leurs concitoyens ; malheureusement, quelque célérité qu'ils eussent mis à opérer



LA VIERGE A LA LICORNE, PANNEAU ATTRIBUÉ A MARTIN SCHONGAUER
(Musée de Colmar.)

ce sauvetage, ils ne réussirent point à la mener entièrement à bien. La partie aujourd'hui manquante de l'autel avait déjà disparu : deux chariots de statues et de sculptures avaient été vendus à vil prix, et leur contenu éparpillé demeura introuvable.

On eût pu croire que l'autel d'Isenheim, reconstitué en 1849 après un ensevelissement d'un demi-siècle dans des greniers plus ou moins officiels, et installé au cloître d'Unterlinden, était désormais à l'abri de tout avatar. Il n'en fut rien pourtant : en 1917, les Allemands, sous l'ingénieux prétexte de le

soustraire aux dangers d'un bombardement, le transportèrent à Munich, à la Vieille Pinacothèque, où, un an après l'armistice, en septembre 1919, il fallut l'aller chercher pour lui faire réintégrer le musée demeuré après son départ nu et vidé comme un écrin pillé.

Car il n'était pas seul à avoir pris la route d'outre-Rhin. A ce voyage forcé participa également la *Passion* en seize tableaux attribuée à Schongauer, dont



LA PRÉSENTATION AU TEMPLE, PANNEAU ATTRIBUÉ A MARTIN SCHONGAUER
(Musée de Colmar.)

les somptueux panneaux à fonds d'or gaufré miroitent doucement, pareils aux enluminures d'un gigantesque livre d'Heures. Contesté au maître colmarien, qui semble bien n'en avoir peint que des fragments — la majeure partie du travail étant l'ouvrage de ses élèves, — ce Chemin de croix, exécuté pour l'église des Dominicains, n'en constitue pas moins une fort belle page de l'art médiéval rhénan. Certaines scènes, en effet, ne sont que des agrandissements colorés des gravures de l'artiste, et trois panneaux, entre autres,

s'avèrent comme des œuvres de premier ordre. Ce sont : la *Descente de Croix*, la *Mise au tombeau* et la *Descente du Christ aux limbes* ; ce dernier surtout, par l'émotion qu'il décèle, par l'habileté des nus, par l'originalité de sa facture mérite d'être loué. Mais la réelle valeur de cette *Passion* réside moins en elle qu'en des esquisses peintes au revers de cinq épisodes, esquisses inachevées, meurtries, longtemps dédaignées et qui pourtant nous révèlent



L'ANNONCIATION, PAR MARTIN SCHONGAUER
(Musée de Colmar.)

mieux que les tableaux catalogués l'intime génie de celui que l'admiration publique surnomma, par amour, le « beau Martin ». On y voit une *Nativité de l'Enfant Jésus*, candide poème de féminine pureté, un *Triomphe de la Vierge* que nimbe une harmonieuse arabesque d'anges aux ailes éployées, une *Annonciation* représentée en deux panneaux, dont l'un malheureusement est très abîmé, sous la forme symbolique qu'on retrouve en plusieurs œuvres de cette époque, d'une chasse mystique : Marie, entourée de ses attributs et assise dans un jardin fleuri que cerne une muraille crénelée — l'*hortus conclusus* — carresse une licorne, per-

sonnifiant le Christ, qui vient se réfugier dans son sein. Sur les traces de la bête héraldique entre Gabriel, le veneur séraphique, sonnant de la trompe, tenant en laisse les quatre lévriers : Miséricorde, Justice, Paix et Vérité ; de l'olifant s'envolent, en arabesques légères, les paroles de la Salutation angélique. La quatrième esquisse, une *Présentation au Temple*, mériterait à elle seule une longue et attentive étude ; car on y retrouve, intacte, la trace du labeur de l'artiste, qui ne la termina pas. Des morsures de crayon, des

grattages de couleur, des repentirs y sont nettement visibles ; l'effort appliqué s'y dévoile. C'est un document sans prix, vivant pour ainsi dire, en même temps qu'une séduisante ébauche.

En ces tableautins naïfs, d'une inspiration fraîche et charmante, se matérialise l'âme mystique et aimante de Schongauer. Nous sommes loin, avec ce mélancolique et doux rêveur, avec cet ombrien du Rhin, des ardeurs délirantes, de l'âpreté et de la fougue d'un Grünewald dont le redoutable voisinage au musée d'Unterlinden l'écrase malheureusement, comme il écraserait d'ailleurs n'importe qui : « Auprès de Grünewald, tous s'écroulent », a constaté Huysmans. Cependant cet inévitable effacement profite en définitive au « beau Martin », dont l'âme nuancée et subtile, la grâce enveloppante, l'insidieuse emprise, sont un baume bienfaisant après la secousse nerveuse infligée par la *Crucifixion*. C'est un grand charmeur. Né à Colmar entre 1445 et 1450, sa vie demeure obscure. Fils d'un orfèvre, orfèvre lui-même si l'on



SAINT ANTOINE ET LA VIERGE ADORANT L'ENFANT JÉSUS
PAR MARTIN SCHONGAUER
(Musée de Colmar.)

en croit les magnifiques dessins et gravures de joaillerie qu'il nous a laissés, il fut, suppose-t-on, célibataire et nomade. Il mourut jeune, en 1491, au cours d'un déplacement à Vieux-Brisach. Mais si l'on ignore les particularités de sa vie, on sait, en revanche, qu'il jouit d'une notoriété et d'une influence considérables. Admirateur passionné des peintres flamands — certains historiographes prétendent qu'il fut élève de Rogier van der Weyden — il s'affirma très vite comme le chef incontesté de l'école

rhénane. Alors que Grünewald, incompris de son époque qu'il épouvantait, demeurait isolé, sans disciples ni continuateurs, le « beau Martin » groupa autour de lui une pléiade d'élèves, suscita, de son vivant même, d'innombrables imitateurs dont les meilleures œuvres ne se peuvent que difficilement différencier des siennes. Sa réputation était telle que la plupart des peintres connus de son temps — Hans Burgkmair, Hans Herbster, peut-être Holbein le Vieux — passèrent par son atelier et que l'historien Wimpheling, de Schlestadt¹, dans son *Epitome rerum germanicarum*, pouvait écrire dès 1505 que l'influence des artistes allemands au xv^e siècle provenait du transfert « en Italie, en Espagne, en France, en Angleterre et en différents autres pays du monde » des œuvres exécutées à Colmar par Martin Schongauer.

Mais sa renommée de peintre n'atteignait point, à beaucoup près, la célébrité qu'il s'était acquise comme graveur. Il fut, en effet, dans ce genre, inimitable ; seul, Dürer peut lui être comparé. Le musée d'Unterlinden, malheureusement, est pauvre en estampes du « beau Martin ». Quelques scènes de la Passion, exposées dans un meuble tournant, portent son monogramme, et c'est tout. Par contre, la plupart des tableaux authentiques du peintre colmarien sont demeurés dans sa ville natale : son œuvre la plus connue, la *Vierge aux roses*, est à l'église Saint-Martin² et le musée possède, en sus de la *Passion*, un admirable diptyque exécuté pour le couvent d'Isenheim à la décoration duquel Schongauer collabora. Ce diptyque représente une *Annonciation* dont les longues, minces et hiératiques figures s'enlèvent sur un fond d'or serti et repoussé, à demi masqué par une tapisserie peinte d'une prodigieuse richesse ornementale ; la Vierge, tenant un lys entre ses mains flexibles, écoute avec recueillement l'ange aux ailes ocellées qui lui annonce la bonne nouvelle. Au revers, un magnifique *Saint Antoine*, appuyé sur son *tau* et dominant de sa haute stature un minuscule Jean d'Orliac en donateur, fait pendant à une *Vierge en adoration devant l'Enfant* : panneaux admirablement conservés qui suffiraient, à défaut d'autres titres, à assurer une gloire durable au « beau Martin ».

Ce qui décuple l'intérêt de ces tableaux et contribue à les mettre en valeur, c'est qu'ils sont, non pas isolés dans la nef d'Unterlinden comme un fragment, comme un lambeau dépareillé du passé, mais encastrés dans ce passé même qui vit et flamboie autour d'eux ; sur les murs de la chapelle miroitent, en effet, dans l'étincellement de leurs ors et de leurs couleurs vives, les œuvres qui les précédèrent et les suivirent, qui les expliquent et les situent : les xiv^e, xv^e et xvi^e siècles rhénans déroulent là, dans une poly-

1. Cité par André Girodie, *Martin Schongauer et l'art du Haut-Rhin au XV^e siècle* (coll. des « Maîtres de l'art »), Paris, s. d., in-8.

2. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, t. II, p. 279.

chromie éblouissante, leur pensée, leurs rêves, leur idéal. En cette profusion de retables et de volets, sept grands panneaux, des scènes de la vie du Christ, peints en 1465 pour l'église Saint-Martin de Colmar, révèlent une personnalité curieuse : celle de Gaspard Isenmann, peintre et bourgeois de Colmar.

« Le lundi avant la fête de S^t Jean, au solstice, après la naissance du Christ quatorze cent soixante-deux ans, les dignes et honorables sieurs Hannsemann Grosse, prêtre chapelain de la fondation S^t Martin à Colmar et Pierre Blotzhin, bourgeois à Colmar, en qualité de sages administrateurs de la fabrique S^t Martin, traitèrent de bonne foi pour cinq cents florins du Rhin avec honorable Caspar Isenmann, peintre bourgeois à Colmar, à l'effet de peindre et d'exécuter les tableaux du maître-autel¹ » de ladite église. Les



LA FLAGELLATION ET LE COURONNEMENT D'ÉPINES, PAR GASPARD ISENMANN
(Musée de Colmar.)

survivants de ces tableaux qui composaient un polyptyque détruit accidentellement en 1720, après avoir été transférés durant la Révolution à la bibliothèque du district, furent exposés en 1849 aux Unterlinden. Ils ne sont pas dénués de charme. Certes Gaspard Isenmann n'a pas le talent, ni l'envergure d'un Grünewald ou d'un Schongauer : c'est un bon ouvrier, un artisan consciencieux, qui peint « avec toute la perfection désirable et avec les meilleures couleurs à l'huile les images et figures qui lui sont désignées ou dénommées² » ; mais il sait grouper sur des fonds d'or uni, en des architectures d'un gothique orfévré, des personnages étrangement expressifs et vivants : Christs au front immense, Apôtres et Saintes Femmes, Juifs aux riches costumes brodés, tortionnaires au masque simiesque et repoussant. Un

1. Extraits traduits du traité conclu en 1462 par le chapitre de Saint-Martin avec Gaspard Isenmann.

1. *Ibid.*

mouvement extraordinaire, parfois caricatural, anime ces silhouettes, dont l'âme se traduit par un geste symbolique et pittoresque. Malgré la naïveté du dessin, la maladresse des attitudes, il se dégage de ces scènes tumultueuses, de ce bariolage cru, une vie intense. Le métier, les procédés et les types d'Isenmann durent avoir sur Schongauer, qui le connut certainement —

il mourut en 1466, — une certaine influence, car on retrouve dans les bourreaux du « beau Martin », dans ses docteurs juifs, dans ses soldats, des *facies* qui rappellent les physionomies tourmentées peintes par son aîné.

Mais les œuvres d'Isenmann, si intéressantes qu'elles soient au point de vue historique et technique, n'approchent point, à beaucoup près, au point de vue esthétique, de la beauté qui émane de certains panneaux conservés dans la chapelle d'Unterlinden où ils figurent sous la rubrique « Maître inconnu ». Le grand anonymat du Moyen âge pare de mystère ces œuvres dont on ignore l'origine et l'histoire.



LA VIERGE TENANT SON FILS MORT
ÉCOLE FLAMANDE, XV^e SIÈCLE
(Musée de Colmar.)

Une des plus remarquables — et certainement la plus célèbre — est une *Pietà*, une Vierge tenant son Fils mort sur ses genoux. Peinte à l'huile, sur bois, à fond d'or uni, elle paraît avoir fait partie d'un triptyque dont les volets manquent. Attribuée par la tradition à Holbein, elle s'avère nettement plus ancienne. Goutzwiller, qui l'admire¹, la considère, sans raison

1. Goutzwiller, *Le Musée de Colmar*, 2^e édit., Colmar et Paris, 1875, p. 50.

bien probante, comme une création de Rogier van der Weyden. Cè qui paraît vraisemblable, c'est que ce panneau, dont la facture rappelle la manière des vieux maîtres flamands, fut, au début du xv^e siècle, importé en Alsace et donné à l'église paroissiale d'Isenheim d'où il provient.

Pareille incertitude empêche de formuler aucune supposition valable sur un *Calvaire* qui l'avoisine, œuvre étrange, italienne, disent les uns, rhénane, rétorquent les autres, antérieure, semble-t-il, au xv^e siècle, peut-être la plus ancienne du musée. C'est une peinture sur toile, collée sur un panneau de bois. Le fond d'or est décoré de figures gravées en creux à la pointe, représentant le Père Éternel, le soleil et la lune, des anges et des démons. La scène, peinte à l'huile, de couleur chaude, s'enlève vigoureusement sur ce fond. « Au milieu, le Christ en croix rend le dernier soupir. Son âme s'exhale sous la forme d'un petit être embryonnaire que le Père Éternel reçoit dans ses deux mains. A droite et à gauche, les deux larrons se tordent dans des poses de clowns déhanchés qui indiquent une certaine science du mouvement. L'âme du bon larron est accueillie par un ange, celle du mauvais larron est happée par un démon¹. » Un nain difforme tend à Jésus, au bout d'une lance, l'éponge imbibée de fiel et de vinaigre. Ce personnage falot et imprévu, ce gnôme trapu, campé au centre d'une composition pathétique, au milieu de soldats robustes, cause un



LE CALVAIRE, ÉCOLE RHÉNANE (?), XV^e SIÈCLE
(Musée de Colmar.)

1, Goutzwiller, ouv. cité, p. 113.

malaise, surprend et irrite d'autant plus qu'il côtoie le groupe des Saintes Femmes, dont on ne saurait trop louer la parfaite beauté : « Il y a là quatre têtes de femmes d'un fini merveilleux, d'une pureté de formes presque raphaëlesque, qui ne rappellent ni Memlinc, ni van der Weyden, ni van Eyck, ni Cranach, ni Schongauer. Dans tout ceci, pas le type flamand, pas le type allemand, pas de formes maniérées, mais une correction de dessin, une pureté de style qui étonne quand on les compare à la mixture bouffonne qui forme le fond du tableau¹. » Cette œuvre énigmatique et obsédante provient, d'après l'inventaire établi à la Révolution par les commissaires du district, de l'église Saint-Martin de Colmar.

Les peintures qui l'entourent, pour être moins caractéristiques, n'en suscitent pas moins un intérêt justifié : c'est, du xv^e siècle, un diptyque à quatre compartiments représentant le *Massacre des Saints Innocents*, le *Martyre de saint Barthélemy* étendu sur une table et expertement dépecé par des bourreaux aux manches retroussées, la *Mort des onze mille vierges* tuées à coups de flèches par des reîtres patibulaires, enfin le *Supplice de Dionochus, roi de Cornubie*, mosaïque de tortures éclaboussée de pourpre et de sang qui affirme éloquemment la piété farouche des vieux maîtres rhénans ; ce sont, dans le même ordre d'idées, le *Martyre de saint Laurent* et la *Décollation de sainte Catherine d'Alexandrie* jumelés en un diptyque daté de 1505. Contrastant avec ces sujets macabres, d'un réalisme brutal, une vision de grâce et de beauté, *Sainte Ursule et ses compagnes*, grandes fleurs languides, s'épanouit sur un fond d'or gaufré ; des retables à compartiments, attribués au xv^e siècle, narrent en style archaïque la vie de saint Jean et la légende de saint Georges ; un panneau peint sur les deux faces, dont le revers représente *Saint Nicolas* et *Saint Ulrich*, dresse, auprès d'une *Sainte Odile* peu attrayante, une *Sainte Marie-Madeleine* sensuelle, à la bouche amère, une figure d'une saveur particulière et rare. Plus récents, du xvi^e siècle, d'immenses tableaux prouvent la survivance en Alsace de l'idéal médiéval ; ce sont : une *Nativité* plaquée d'or et rehaussée de gaufrures extraordinairement riches ; une *Annonciation* à nimbes saillants sur fond vert, une *Adoration des Mages* où l'on voit un stupéfiant roi nègre en culotte collante et en turban empanaché ; un *Couronnement de la Vierge* majestueux et frigide, ces deux derniers sujets n'étant d'ailleurs qu'une adaptation picturale, exécutée sans doute pour l'hospice de Colmar où on les découvrit, de gravures de Martin Schongauer.

D'autres œuvres, non moins méritantes, vaudraient d'être amoureusement décrites. Il faut se contenter de les énumérer, encore qu'une aride nomenclature demeure impuissante à évoquer l'aspect d'évangélaire qu'elles con-

1. Goutzwiller, ouv. cité, p. 114.

fèrent à l'église-missel d'Unterlinden. Des scènes de l'enfance du Christ, des Vierges en adoration, des *Saintes Familles*, une très belle *Visitation de sainte Anne*, des épisodes de la *Légende dorée* dus au pinceau fervent d'artistes ignorés, font valoir par leur éclat les harmonies éteintes d'admirables tapisseries que broda le xv^e siècle : un *Bain de Jouvence*, d'une amusante fantaisie et de technique habile, un *Roi* joueur d'échecs, chef-d'œuvre de coloris, une *Adoration des Mages* de teintes délicates et nuancées. Quelques toiles du xvi^e siècle — une *Résurrection* imitée de Rubens, un *Jugement dernier* grouillant — opposent leurs chairs plantureuses, leurs vigoureuses musculatures aux silhouettes ascétiques des Primitifs ; une *Crucifixion* à reflets d'or, provenant de la collection Campana et attribuée à Lorenzo da San Severino, — la seule œuvre italienne du musée, — rutille parmi des bois sculptés polis par le temps, au milieu de bas-reliefs et de statues recueillis dans les églises et couvents des environs ; saints et martyrs, Apôtres, Vierges et Christs, aux lignes sévères et pures, aux formes anguleuses s'ordonnent hiératiquement autour d'une *Mort*



PORTRAIT DE LA MÈRE DE L'ARTISTE
PAR M. LÉON HORNECKER
(Musée de Colmar.)

de la Vierge, groupe de quatorze personnages taillé au xvi^e siècle en un seul bloc de tilleul, encadrent un curieux *Martyre de sainte Catherine*, polychrome et mouvementé, se groupent auprès d'une *Nativité* en bas-relief qui orna, au xv^e siècle, le monastère d'Isenheim.

Parmi ces bois, il est impossible de ne pas signaler d'une façon particulière une des récentes acquisitions du musée : un très beau retable à compartiments, triptyque sculpté, fouillé, orfèvré, du xvi^e siècle, qui représente dans un encadrement de vigne, de raisins et de lys, une *Annonciation* et

une *Adoration des bergers* d'une maîtrise extraordinaire, qu'égalent les sujets traités sur les volets : un *Saint Georges* délivrant la princesse menacée par le monstre, un *Saint Paul ermite* loqueteux, priant à la porte d'une chapelle. Ouvrée pour l'église de Bergheim par un inconnu d'un rare talent, c'est une des plus belles œuvres d'Unterlinden, une de celles qui attirent indifféremment, tant elle s'impose, dans le flot des visiteurs quotidiens, ignorants et lettrés, artistes et badauds.

*
* *

Il est malheureusement impossible d'apprécier aussi élogieusement la collection de tableaux modernes qu'expose, auprès de cet admirable ensemble médiéval, le musée de Colmar. Elle se compose, en effet, de toiles d'une médiocrité lamentable, dons de l'État ou legs d'artistes du crû. Seuls, quelques Henner de jeunesse, déjà rongés par le bitume, un excellent portrait de vieille femme — la mère du peintre — par Léon Hornecker, une scène de mœurs alsaciennes de Brion, une *Bataille* de Huen, le collaborateur de Hansi dans l'*Histoire d'Alsace*, requièrent l'attention et atténuent l'impression désolante que suscitent certaines œuvres comme le *Triomphe de la Mort*, immense composition symbolico-romantique de Théophile Schuler — qui s'acquitt par ailleurs, au siècle dernier, en tant qu'illustrateur, une notoriété justifiée — ou l'*Assassinat d'Agrippine* que ne craignit point de signer un nommé Duvéau.

Mais les toiles de valeur sont, dans cette collection réunie au hasard, trop peu nombreuses — il n'y figure rien de Hansi, rien de Spindler — pour rivaliser avec l'incomparable joaillerie picturale qui illumine le chœur. C'est elle, et elle seule, qui confère au musée de Colmar son intérêt exceptionnel, son charme pénétrant, sa souveraine beauté ¹.

CLAUDE CHAMPION

1. Bibliographie des principaux ouvrages concernant le Musée de Colmar : L. Hugot, *Livret indicateur du Musée de Colmar* ; Colmar, 1860, in-16 ; — Ch. Goutzwiller, *Catalogue du Musée de Colmar* ; Colmar, 1866, in-16 ; et *Le Musée de Colmar* (dans la *Revue d'Alsace*, 1866, puis édité à part, Colmar et Paris, 1875, in-8) ; — André Waltz, *Bibliographie des ouvrages et articles concernant Martin Schongauer, Mathias Grünewald et les peintures de l'ancienne école allemande à Colmar* (*Bulletin de la Société Schongauer* ; Colmar, 1903, in-8) ; — Joseph Fleurent, *Der Isenheimer Altar und die Gemälde Grünewalds* ; Colmar, 1903, in-8 ill. ; — A. Girodie, *Les Musées d'Alsace : le Musée de Colmar* (*Revue de l'art ancien et moderne*, 1904, t. XVI) ; — J.-K. Huysmans, *Les Grünewald du Musée de Colmar* (dans *Trois Primitifs* ; Paris, 1905, in-8 ill.) ; — M.-J. Friedländer, *Mathias Grünewald : der Isenheimer Altar* ; München, Fr. Bruckmann, 1908, gr. in-folio, 6 pl. en couleurs av. vi-4 p. de texte ; — O. Hagen, *Grünewalds Isenheimer Altar* ; München, Piper & Co, 1919, in-4, 55 p., av. album in-folio de 49 pl. ; — L. Réau, *Mathias Grünewald et le retable de Colmar* ; Paris, Nancy et Strasbourg, Berger-Levrault, 1920, in-4 ill. ; — *Colmar* (coll. « Les Visites d'art ») ; Paris, H. Laurens, s. d. (1920), in-18 ill.

L'EXPOSITION FRAGONARD

AU PAVILLON DE MARSAN¹



LA LETTRE, PAR H. FRAGONARD

(Collection de M. David Weill.)

L'an dernier, à pareille époque de radieuses journées, nous avons été conviés à une exposition de petits maîtres du XVIII^e siècle². Petits maîtres ! cela donnait à entendre que Frago n'y figurait pas. Mais son esprit y était présent, car ils apparaissaient pour un bon nombre ses satellites, les talents dont on nous produisait les œuvres charmantes. C'est à lui-même et à lui seul qu'ont été cette année réservés les honneurs, et l'on vient dans sa ville natale de lui consacrer un musée au profit duquel était ouverte cette exposition.

Ils sont rares, les peintres français antérieurs au siècle dernier laissant percevoir parfois dans leurs tableaux quelque saveur de leur terroir d'origine. Le XVIII^e a les Lenain et leur Laonnais, Claude et ses rives de la Moselle. En dépit de son éducation académique, au milieu de tous les emprunts qui se mêlent à sa production, Fragonard, ce « pasticheur inspiré », comme les Goncourt le définissent,

1. Ouverte du 7 juin au 10 juillet.

2. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1920, t. II, p. 29.

demeure un Provençal ; son art, en grande partie, est fait de réminiscences des autres ; mais il l'est aussi de réminiscences de son pays. Dans les *Baigneuses* de la salle Lacaze, si les corps de femmes sont exprimés dans les tons de Rubens, la site au milieu duquel ils s'ébattent prouve que Fragonard ne laissa jamais s'effacer en lui l'image des molles et foisonnantes végétations emplissant de parfums la tiédeur de l'atmosphère.

Il n'y a guère à espérer apprendre du nouveau sur lui après la succession de monographies dont il a fait l'objet depuis les pages des Goncourt. Mais plus souvent vient s'offrir l'occasion de l'étudier, plus on voit que par son goût affirmé pour la « modernité » et pour la recherche des ombres colorées, des reflets, de tout ce qui se rattache à l'enveloppe aérienne, il est, des artistes de son temps, celui dont les préoccupations pittoresques ont le plus de rapports avec les nôtres.

Depuis son prix de Rome, le *Jéroboam sacrifiant aux idoles*, où son goût pour la mise en scène d'opéra, conforme aux exemples donnés par Ch.-A. Coypel, n'était pas encore servi par la science des effets lumineux mais où l'on pressent que cette science entrerait dans ses principaux moyens d'expression, on pouvait au Pavillon de Marsan le suivre et dans les résultats déjà si personnels de son apprentissage chez Boucher (*Le Réveil de Vénus*, *La Toilette de Vénus*, *Le Jour*, *La Nuit*) et dans les leçons que, durant ses cinq années de séjour en Italie, il prit des maîtres qui, comme Tintoret, le Corrège et Baroque, Pierre de Cortone et Tiepolo, répondaient le mieux à son tempérament, et ainsi arriver à l'époque de cette *Callirhoé* qui lui demanda tant de peine, mais lui valut d'être agréé à l'Académie.

La pompe théâtrale des offices à Saint-Pierre de Rome le séduisit ; un jour, de son pinceau inspiré, il nota le souvenir d'un grandiose spectacle dont il avait été témoin : l'apparition, au haut des marches de l'autel, auprès d'une colonne torse semblant monter vers l'infini, du pape Clément XIII agenouillé dans sa chape sous la lueur fumeuse d'un gros cierge presque consumé ; la réalité lui offrait là un de ces effets cherchés par les peintres pour la représentation des sacrifices anciens.

Son œil, disons-nous, n'a pas oublié la félicité des aspects du paysage grassois : est-ce pour cela qu'il s'est tant plu à observer aussi la nature dans le décor des jardins d'Este et des villas Negroni, Panfili, et qu'il a été pénétré par ces beaux sites d'une émotion plus poétique que ses deux compagnons Hubert Robert et le charmant abbé de Saint-Non ? Les terrasses, leurs somptueux escaliers, leurs ombrages, ont été reproduits par lui de préférence par le lavis ou la sanguine ; voulant, dans les *Lavandières* du Musée d'Amiens, en retracer l'image à l'huile, il a continué de le faire avec les accents, la spontanéité d'indications du lavis rehaussé d'aquarelle, ce qui alors apparente

étrangement sa manière à celle que les peintres d'outre-Manche viendront nous proposer au temps de la Restauration. Une fois, la gamme de tons roux qu'une de ces terrasses lui déroulait sous un jour argenté d'automne l'a



LE PAPE CLÉMENT XIII DISANT LA MESSE A SAINT-PIERRE DE ROME
PAR H. FRAGONARD
(Collection de M. Jean Bartholoni.)

séduit par sa forte harmonie, et le tableau né sous son pinceau (collection Doistau) ressemble à un paysage de l'époque romantique.

A son retour, quelles leçons ou quelles impressions recueillies dans la péninsule mettra-t-il à profit pour se faire agréer à l'Académie ? Fera-t-il, dans une *Forêt d'Armide*, appel à ces belles frondaisons qu'il sait exprimer

d'une main si légère et dans un sentiment si poétique, ou reviendra-t-il dans une *Stratonice* (collection du D^r Worms) ou une *Iphigénie*, à son goût pour la mise en scène pompeuse et théâtrale ? On sait que c'est le tableau final d'un opéra du poète Roy et du musicien Destouches qui lui fournit le sujet de la *Callirhoé*. L'exposition du Pavillon de Marsan nous en montrait la première idée, que conserve le Musée d'Angers, inspiration directe du modèle scénique, comme semble le prouver la banale apparition de Bacchus dans le fond de la composition ; l'attitude seule du grand-prêtre fut conservée ; Frago ajouta ces fumées dont les ombres vacillent sur les comparses, il fit accourir ces figures dont l'élan lui servira dans la suite à exprimer le pathétique de la passion dans la *Fontaine d'amour*¹, dans l'*Invocation à l'Amour*.

Jusqu'où n'a-t-il pas poussé l'expression de la passion ? Plus rapide a été son trait d'encre ou son coup de pinceau, plus il y a mis de vérité d'accent ; ainsi dans tel dessin où il a saisi dans ses lignes frémissantes toute l'ardeur éperdue d'une étreinte, ainsi dans cette *Invocation à l'Amour*² : si loin qu'atteigne le déchirement du morceau définitif (collection J. Bartholoni), l'extrême degré d'intensité a peut-être été atteint par la petite esquisse du Louvre, ce simple effleurement d'un bout de toile par le pinceau, cette traînée de phosphorescence qui n'est qu'un cri, le cri d'une Julie de Lespinasse, — ce cri que les Goncourt donnaient à pressentir déjà dans la *Callirhoé*. Et le pathétique de cette *Callirhoé*, comme celui de sa congénère la *Stratonice*, d'où procédait-il, si ce n'est, comme dans beaucoup d'autres œuvres du temps, de la *Sainte Thérèse frappée des flèches de l'amour divin* sculptée à Rome par le Bernin pour l'église Sainte-Marie de la Victoire ? Ce pathétique sensuel, Frago l'a dégagé de l'épisode historique, du thème d'académie, pour l'étudier en lui seul et le porter à toute son acuité.

Ce qu'il y a de voluptueusement profane dans cette célèbre sculpture d'église a permis au peintre d'offrir d'elle en quelque sorte la contre-partie païenne dans son *Sacrifice de la rose* (collection Jean Bartholoni), où c'est, en effet, le profane qui prend des dehors religieux, l'amour qui se fait ange, — planant et dominateur dans une première réalisation du thème, pressant et tendrement frôleur dans la seconde tandis que sa grande aile étendue sur l'autel atteste l'accomplissement du sacrifice ; il manquait la couronne du martyr : un Cupidon se charge de l'apporter.

Extraire d'une attitude, d'un geste, d'une physionomie toute sa valeur expressive, ou plutôt la faire seule affleurer à la toile en noyant le reste dans la pénombre, fait tout le sujet d'humbles petits morceaux dus à des moments

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1870, t. I, p. 11.

2. *Ibid.*, 1880, t. I, p. 309.

d'inspiration, comme la *Jeune mère avec son enfant* du Musée de Besançon, qui évoque l'art d'Eugène Carrière. Il s'attachera à éclairer d'une douce lumière les nuances les plus exquises de la tendresse humaine : visage de jeune femme lisant une missive qui l'émeut indiciblement (*La Lettre*, collection



LE SACRIFICE DE LA ROSE, PAR H. FRAGONARD

(Collection de M. Jean Bartholoni.)

David Weill), visage de père dans la *Visite à la nourrice* (collection Wildenstein) regardant son enfant qui sommeille au berceau¹ ; au Louvre, dans la *Leçon de musique*, celui du maître approuvant le jeu appliqué de son élève... Fragonard n'est pas un moindre artiste dans cette partie discrète de

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t. II, p. 100.

sa production, où il semble plus d'une fois nous livrer ses émotions de jeune père au spectacle de la vie familiale.

C'est peut-être à la suite de son mariage à l'église Saint-Lambert de Vaugirard, à l'époque où il se retira dans cette localité alors toute champêtre, qu'il composa, dans le goût de Greuze, plusieurs scènes villageoises (la *Visite à la nourrice* (collections Burat et Wildenstein), l'*Écurie de l'âne* (collection George et Florence Blumenthal), et notamment qu'il exécuta son *Taureau blanc* à l'étable (collection David Weill) ; le nombre d'études par



LE TAUREAU, DESSIN PAR H. FRAGONARD

(Collection de M. Robert Cottin.)

lesquelles il préluda à ce savoureux tableau montre quel y fut son désir d'atteindre à la solidité et à la plénitude de la facture. Mais peut-être fut-ce aussi sous l'influence d'un voyage au pays de Paul Potter, voyage que, à défaut de document, un certain nombre de ses paysages, d'inspiration néerlandaise, ont autorisé du moins à supposer.

Fragonard visant à l'expressif mesure l'usage de ses dons et s'astreint parfois à une facture blafarde et blaireautée. Voyons-le dans les thèmes où il s'abandonne à son naturel, où il met en action toutes les ressources de sa technique, toute sa verve et sa fantaisie.

Les étourdissants morceaux déjà que le Louvre possède de lui ! Nous l'avons retrouvé au Pavillon de Marsan ayant modelé en pleine pâte la figure de Diderot comme il fit celle de M. de La Brétèche (dans la *Musique* de la salle Lacaze) « en une heure de temps », avec cette rapidité de main, cette hâte vertigineuse de modelleur inspiré devant sa glaise. Nous l'avons retrouvé aussi avec ses pleines coulées de bleus, d'orangés et de rouges dans l'étonnant *Songe du mendiant*, où, sur un fond bitumeux, il a porté à son *sumum*



LE SONGE DU MENDIANT, PAR H. FRAGONARD

(Collection de M. Arthur Weisweiler.)

l'exaltation des rouges par les verts, des bleus par les orangés ; cette fois, le « pasticheur inspiré » semble l'initiateur d'une méthode, et la place de son tableau eût été hier sur un chevalet d'honneur au Salon d'Automne.

Il y a les tableautins où sa fantaisie s'adapte aux goûts des fermiers généraux ; il n'y excelle jamais autant que lorsque, comme dans la *Chemise enlevée* du Louvre, la *Femme étendue sur un lit* de la collection P. Decourcelle, le *Feu aux poudres* de la collection Coty, de ces thèmes anecdotiques il n'exprime, à fleur de toile, que ce qui n'est pas étranger à son art : les tons de

nacre et de perle qui frissonnent entre des contours sinueux et fuyants, qui se modulent dans les clartés et les diaphanéités, les bleus s'exaltant au voisinage des orangés... Alors il décourage les imitateurs, qu'au contraire il suscite si son pinceau insiste. De minces esquisses faites comme de la vibration d'un rayon sur une chair ou sur un tissu le montrent en possession de ce secret qui consiste à unifier la lumière avec ce qu'elle semble faire éclore ; et



TÊTE DE FEMME, PASTEL PAR H. FRAGONARD
(Collection de M. F. Doistau.)

ce secret, précisément, le sage Vincent, son collaborateur dans la *Leçon de dessin* (collection David Weill) témoigne assez, à côté de lui, qu'il ne le possédait pas.

La lumière l'a toujours captivé : toujours, depuis l'époque où il exécutait, d'une *Sainte Famille* de Rembrandt, cette copie où l'on sent que sont venus se glisser les propres accents de sa sensibilité, il s'est attaché à faire saillir ses figures de l'ombre, mais sans violence, en les découvrant dans un jour mol et caressant, car il prit aussi leçon du Corrége. Mais il lui restait à s'affranchir de toute opacité, à connaître la manière dont une ambiance se colore ; l'exemple de Wat-

teau le lui apprit. Tel morceau du maître de Valenciennes, pareil à son image de l'*Automne* de la salle Lacaze, où l'azur du fond insinue son frisson dans les pénombres de la figure, dut lui être une révélation : voyez sa tête de jeune femme au pastel (collection Doistau) ; voyez aussi sa *Liseuse à la fenêtre* (collection du Dr Tuffier), dont la diversité des reflets a fait venir une nouvelle fois aux lèvres de ses admirateurs le nom de Renoir.

La lumière du dehors ne le ravit pas moins. Il aime à la voir étendre son frémissement autour des jets d'eau, envelopper des scènes de réjouissances

d'une ambiance de bonheur (*La Fête de Saint-Cloud*¹, *Fête donnée à Rambouillet à la famille royale*). Il observe ses jeux multipliés à la cime des arbres ; il épiera ses glissements furtifs dans le mystère des « allées ombreuses » ; et il se trouve que ce thème auquel il est revenu nombre de fois séduisait à la même époque le sens pittoresque de nos voisins d'outre-Manche et que dans un de ses poèmes (*La Tâche*) William Cowper s'attachait à rendre une semblable avenue avec tout l'effet de son jour filtré, incertain



FÊTE DONNÉE A RAMBOUILLET A LA FAMILLE ROYALE
GOUACHE PAR H. FRAGONARD

(Collection de M. Joseph Bardac.)

et mobile : « Qu'elle est aérienne et légère, cette voûte gracieuse, et pourtant auguste et vénérable comme celle de la nef consacrée qui retentit de pieux cantiques, tandis qu'au-dessous la terre tachetée de lueurs changeantes semble mobile comme une onde ridée par le vent ! Si folâtre est le rayon lancé à travers les branches, qu'il danse lorsqu'elles dansent elles-mêmes ; ombre et lumière s'entremêlant dans un réseau rapide, et obscurcissant et illuminant,

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t. II, p. 99.

au gré des feuilles qui se jouent, chaque point du sol, à chaque instant...¹ »

C'est la seconde fois qu'à cette exposition nous relevons des affinités visuelles entre les deux pays. Quand le même motif sera, vers 1840, repris par Théodore Rousseau dans sa fameuse *Avenue de châtaigniers*, qui pensera à chercher un précédent à la conception soi-disant révolutionnaire de ce tableau chez le peintre des *Hasards de l'escarpolette* ?

Car en se jouant il touche à tout. S'il emprunte à l'un et à l'autre et, comme le poète, « en lit qui sont du Nord et qui sont du Midi », si, « papillon du Parnasse », il « fait son miel de toutes choses », c'est encore la nature sa plus constante pourvoyeuse. Le rayon dans lequel tournoie sa fantaisie ailée éclaire toujours des images vraies, et quelquefois des perspectives nouvelles. Sous le libre et divers caprice de son pinceau on reconnaît des maîtres anciens, on perçoit des maîtres futurs.

PROSPER DORBEC

1. Citation faite par Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi*, t. XI, p. 180.



LUC-OLIVIER MERSON

(1846-1920)



PORTRAIT DE LUC-OLIVIER MERSON
PAR M. FRANÇOIS SCHOMMER (1885)

« J'aime et j'admire surtout les qualités que je n'ai point », disait un « amoureux d'art » ; et, si paradoxale en toutes choses, notre époque aurait-elle adopté ce point de vue du trop oublié Jean Dolent ? On serait tenté de le croire à l'heure où la plus violente intransigeance abandonne l'impressionnisme pour exalter la ligne d'Ingres ; et s'il est vrai que nous estimons avant tout les dons ou les biens qui nous échappent, quel maître, parmi les plus récemment disparus, méritait mieux l'hommage de nos regrets que Luc-Olivier Merson ?

Une imagination servie par un impeccable savoir : tel était ce maître aussi scrupuleux que discret. « Vous êtes musicien et vous avez de l'esprit ! » disait Voltaire à Grétry ; pareillement, nous aurions voulu dire à ce charmant ennemi de la mode et de la vogue : « Vous êtes peintre, et vous avez de l'imagination, vous osez traduire des légendes sur la toile et montrer des idées, alors que fleurit tyranniquement le morceau de peinture sous forme de nature morte ou de « chose vue » ; et, ces idées pittoresques, vous n'avez jamais dédaigné de les sertir

élégamment dans une forme châtiée, cependant que le vague le plus rudimentaire et le mépris du dessin sont tenus pour une expression du génie ».

Au Salon de 1920 déjà, par ce temps de sensation tapageuse et d'à peu près brutal, voilà ce que nous dictait silencieusement l'exposition de ses admirables dessins, qui valait au vieux maître une médaille d'honneur aussi tardive que sa cravate de commandeur ; et, mieux encore, l'exposition posthume de son œuvre à l'École des Beaux-Arts nous aura permis de retrouver la place très personnelle du peintre dans l'histoire confuse de la peinture contemporaine en dégageant la bienfaisante signification de son art.

C'est dans son œuvre seulement, dans la beauté qu'il a fait naître et qui lui survit, qu'il faut apercevoir la personnalité défunte d'un véritable artiste ; mais, de son caractère, un reflet subsiste à nos yeux dans le miroir de ses portraits : celui, daté de 1885, que M. Schommer dédiait « à son ami » dans la pleine maturité de ses trente-neuf ans ; vingt-trois ans plus tard, le fin crayon que M. Friant dédiait au maître sexagénaire déjà voûté par un infatigable labeur, sans oublier le pastel où le grand-père a voulu se représenter lui-même auprès de ses petits-enfants : témoignage expressif déjà, car le portrait n'est pas moins rare dans l'œuvre de cet imaginaire que dans le monde idéal construit par Puvis de Chavannes ou par Gustave Moreau.

Sa carrière, en cinquante ans de travaux, nous révèle un indépendant demeuré tel à l'Institut, qui l'accueille le 3 décembre 1892 à la place du vieux Signol, comme Jean-Paul Laurens occupait depuis le 4 avril 1891 le fauteuil de Meissonier. Singulier académicien que ce solitaire, ermite ingénieux de l'art contemporain ! Son *cursus honorum*, aux titres rares, espacés, où chaque promotion se fait vingt ans attendre, apporte une preuve irrécusable à la sincérité de son isolement ; et nos meilleurs historiens de l'art moderne auront une excuse toute prête pour avoir paru l'oublier trop longtemps : absorbé par les vastes décorations de nos monuments publics ou par les petites illustrations de quelques chefs-d'œuvre de notre littérature, il ne montrait presque plus rien depuis dix-sept ans, ce rare exposant de 1867 à 1920, qui ne figure au livret que dix-huit fois en cinquante-quatre ans marqués par cinquante Salons.

Encore plus que le secret des événements collectifs, la personnalité d'un artiste appartient à ces « impondérables » qui défient l'analyse ; cependant, à ceux que préoccupe l'empreinte héréditaire, les origines expliquent une part du talent. Contemporain du médailleur Roty, qui lui ressemble par la distinction du charme dans la précision du contour, ce Parisien, qui naissait rue Gracieuse le 21 mai 1846, était Breton, du moins par l'ascendance paternelle : son père et son grand-père, son oncle et son grand-oncle ont compté parmi les écrivains nantais ; à Nantes s'est écoulée une partie de son enfance ;

et, loin de contrarier sa vocation précoce, son père Olivier Merson, peintre devenu très tôt critique d'art par impuissance à réaliser son rêve, a consolé ses découragements en guidant la belle ardeur naissante de son fils.

Dans une volumineuse étude sur *La Peinture en France*, le salonnier de 1861 défend d'abord l'école de Rome contre ses détracteurs déjà nombreux, définit la peinture religieuse « la plus haute sphère de l'idéal » à propos des « magnifiques travaux » d'Hippolyte Flandrin, dont la « majesté naïve » lui rappelle les productions des vieux âges, oppose les néo-grecs et leur frêle



LE SOLDAT DE MARATHON, PAR LUC-OLIVIER MERSON (GRAND PRIX DE ROME, 1869)
(Ecole des Beaux-Arts, Paris.)

élégance à l'invasion barbare que sont, à ses yeux, les réalistes et combat surtout la tyrannie de la mode ; mais le début grandiose d'un Puvis de Chavannes lui permet de « saluer avec joie » le réveil du grand art. Tandis que les brocanteurs envahissent le temple, ce « noble effort » le rassure ; car, sous ses dehors séduisants, l'art du Second Empire l'effraie par une « absence de pensée » : en ce temps d'indifférence, « où sont », écrit-il, « les artistes qui travaillent avec l'âme, moins poussés par le désir de plaire à la masse que par cet entraînement qui vous fait jeter sur la toile une pensée idéale et rêvée ? » Ne dirait-on pas que le père ait deviné le fils dont les pre-

miers succès le rendront si fier, et qui doit illustrer son nom ? Le vieil idéalisme breton, discipliné par une éducation classique, s'est donc transmis de l'un à l'autre dans une intimité journalière, avec ces « principes vivifiants et forts » que le critique Olivier Merson rêvait « pour l'initiation de la jeunesse ».

Disciple avant tout de la parole paternelle, le peintre Luc-Olivier Merson s'est toujours inscrit au livret des Salons comme l'élève de G. Chassevent et de Pils : deux noms inégalement oubliés, qui caractérisent ses études, d'abord à l'École de dessin, « la petite École », devenue l'École des Arts décoratifs, où professaient Lecocq de Boisbaudran, Laemlein et Chassevent, puis, à partir de 1864, à l'École des Beaux-Arts, à l'atelier du peintre alors populaire de *La Marseillaise* et de *La Bataille de l'Alma* : solides et loyales études, où la savante Renaissance apprend le secret lumineux de la forme au vieux rêve celtique qui se réveillait sous un front d'adolescent.

A l'en croire, ce peintre si cultivé n'aurait fait que de pauvres études classiques : c'est seulement en tenant un crayon, que ce beau dessinateur s'affirmera sans le savoir un grand latiniste, interprète du *Moretum* de Virgile ou des *Trophées*... Ne montrait-il point, d'ailleurs, la même sévérité souriante pour les sujets grecs de ses débuts au Salon : *Leucothoé et Anaxandre*, en 1867, *Pénélope*, au geste déjà révélateur d'une âme originale, en 1868, *Apollon exterminateur*, inspiré par le premier chant de l'*Iliade*, en 1869 ? Mais sa première œuvre vraiment significative est son « prix de Rome » : comme son aîné de trois ans, l'impétueux coloriste Henri Regnault, si curieusement grec au concours de 1866, le fin styliste Olivier Merson se révèle au concours de 1869 : il monte, à vingt-trois ans, le premier en loge et conquiert d'emblée le grand prix avec *Le Soldat de Marathon*, composition scolaire, mais ingénieuse en son décor d'Acropole d'Athènes, « où sont déjà visibles les qualités de dessin et cette conception pittoresque des choses qui apparente quelquefois l'admirateur du Moyen âge à nos maîtres enlumineurs ». Et l'auteur de cette remarque ajoute vite : « Si le séjour de Rome a permis au lauréat de 1869 un dessin plus impeccable, peut-être a-t-il affaibli les naïfs dons d'imprévu qui rendent si intéressant ce prix et qui donneront plus tard à l'artiste l'idée du *Repos en Égypte* et de *Saint François d'Assise prêchant aux poissons*¹ ».

Depuis la Renaissance, cette influence de l'Italie sur l'art français n'est-elle pas le problème capital de l'art moderne, et qui divise toujours les « gothiques » et les « humanistes » ? Les deux tendances rivales sauront se réconcilier discrètement dans la classique originalité de Luc-Olivier Merson :

1. Charles Saunier, *Les Grands prix depuis la fondation du prix de Rome* (Paris, *Revue encyclopédique*, 1896, p. 31).



LE LOUP DE CUBBIO, PAR LUC-OLIVIER MERSON (1878)
(Musée de Lille.)

plus réellement que Raphaël, Michel-Ange ou Titien, les Primitifs que M. Ingres adorait à genoux seront ses vrais maîtres ; mais, avant de les découvrir sous l'azur de leur ciel natal, le jeune peintre a déjà copié leurs dessins au Louvre, sans négliger non plus, peut-être, quelques suaves miniatures françaises sur vélin du xv^e siècle, de la collection Sauvageot, dont l'une est si belle que Reiset voulait l'attribuer à Jehan Foucquet¹ ; au Louvre, il a goûté particulièrement « leur naïveté charmante et leur amour de la nature » ; à l'instar des Préraphaélites anglais, ses devanciers, il a rafraîchi son savoir à leur source limpide et retrempé sa culture à leur candeur.

En Italie, dans cette nature admirable où le style apparaît vivant comme une beauté de race, le lauréat de 1869 reconnaît ses chers Primitifs, leur décor et leur âme, la limpidité de leurs paysages grêles et la silencieuse blancheur de leurs cloîtres ; il respire longuement l'air céleste qui les inspirait ; il ne datera pas ses envois de Rome, comme l'orientaliste Henri Regnault, de Grenade ou de Tanger, mais, si le rêveur a dû se plaire à la mysticité d'Assise, le dessinateur ose préférer la précision florentine à la majesté romaine ; et, plus tard, c'est à ses chers Primitifs surtout qu'il songera, quand, devenu président de l'Académie des Beaux-Arts, il recommandera délicatement aux lauréats de 1908 le séjour en Italie, « cette nouvelle patrie » de l'artiste, où « pour qui sait voir, rien n'a changé depuis les maîtres ».

Merson lui-même avait su voir et n'avait pas attendu, pour le prouver, son départ de l'Académie de France où l'austère directeur Hébert disait de sa voix douce, un peu monacale : « Allez, messieurs, et ne faites jamais que de l'exquis !² » Témoin ses trois envois de Rome, dont la tendance archaïque et moyen-âgeuse avait surpris les salonniers d'alors qui raffolaient déjà de la « vie moderne » ; et le naturalisme en paraissait déconcerté : « M. Luc-Olivier Merson se défend par l'archaïsme de l'exécution et le raffinement de l'idée... Il tranche, au moins, par l'intention », disait Castagnary quand furent exposés *Saint Edmond, roi d'Angleterre, martyr* en 1872, une mystique *Vision, légende du XIV^e siècle* en 1873, « peinture agrandie de missel », aussitôt récompensée d'une première médaille, et la dramatique allégorie du *Sacrifice à la Patrie*, en 1875³, accompagnée d'un *Saint Michel*, carton de tapisserie pour le Panthéon. L'Italie des maîtres avait fortifié le goût du nouvel exposant, sans contrarier ses aspirations natives.

Constamment partagées entre la poésie mystique d'un Moyen âge légendaire et la plastique eurythmie de l'antiquité païenne, ces aspirations se

1. V. la *Notice des dessins*, t. II, 1869, p. 207-208.

2. Mot rapporté par M. Dagnan-Bouveret, le soir du banquet qui fut offert à Luc-Olivier Merson pour fêter sa médaille d'honneur, en 1920.

3. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1875, t. I, p. 501.



Bouasse jeune édit.

LE REPOS EN ÉGYPTÉ, PAR LUC-OLIVIER MERSON (1879)

réfléteront dorénavant dans les tableaux de chevalet du peintre, les grandes compositions du décorateur et les vignettes de l'illustrateur.

« La peinture est fille de la terre et le poème du nu remonte à l'Olympe... Le temps n'est plus des ravissements de Fiesole » : à ces affirmations des contemporains de Courbet, qui proscrivait plus brutalement la peinture de l'invisible et des anges, on dirait que le peintre ait voulu donner un double démenti quand il confiait une jolie pensée d'humaniste ou de croyant à ses petits cadres où le beau songe antique alterne avec la foi bretonne ; son imagination, naturellement tempérée par une pointe d'ironie et toujours contenue par la science acquise, préfère les petits poèmes aux lyriques envolées de la Chimère dont une de ses dernières toiles nous peindra naïvement la mort¹ ; et c'est encore la minutieuse ingéniosité des « néo-grecs » qui compose *Le Sacrifice des poupées*, *L'Amour au Jugement de Pâris* et ses nus exquis : *Diane chasseresse* (1878) ou *L'Éveil du printemps* (1884). Le nu, dans l'œuvre de Merson, n'est pas une vision symbolique isolée dans un désert pâle ou dans une sombre grotte qu'émaillent de mystérieuses floraisons de rubis et d'émeraudes : tout autre apparaît au regard du souvenir la fluette *Espérance* de Puvis de Chavannes ou la marmoréenne *Galatée* de Gustave Moreau ; la nature vernale fleurit en détails menus autour de la blancheur nacrée de la chair, et le paysage a des suavités d'enluminure : délicatesse originale d'atmosphère et de contour, que nous retrouverons à l'Opéra-Comique et dans l'illustration des *Trophées*.

A ce parfum d'anthologie syracusaine répond une brise embaumée de pieuse légende qui nous conduit, dans l'unité d'une pure lumière, de Théocrite à saint François d'Assise ; aux *Fioretti di San Francesco* sont empruntées d'édifiantes images : *Le Loup d'Agubbio* (disons, plus correctement, de Gubbio) (1878), *Saint François parlant au dit loup*, petit tableau de la collection Charles Hayem, et *Saint François d'Assise prêchant aux poissons* (1881), dont les connaisseurs ont comparé l'onction crépusculaire avec le même sujet lourdement traité par Böcklin. A la *Légende dorée* de Jacques de Voragine, où Delaunay, déjà, puisait au Salon de 1869 sa saisissante évocation de *La Peste à Rome*, appartient *Saint Isidore laboureur* (1879), priant tandis qu'un ange lumineux conduit au loin sa charrue... Et quelle touchante invention que l'*Angelo pittore* de 1884, l'ange qui tient les pinceaux pendant le sommeil de fra Beato Angelico sur son échafaudage monumental !

Un rajeunissement discret, souriant et familier de la haute peinture religieuse : voilà le sentiment que suggère *L'Arrivée à Bethléem* (1885), si sobre-

1. *La Mort de la Chimère*, exposée à l'unique Exposition des Pompiers dont Luc-Olivier Merson avait spirituellement accepté la présidence (janvier 1912).

ment pathétique dans le silence de sa nuit claire, ou le célèbre *Repos en Égypte*, qui consacrait, dès 1879, le jeune talent d'un nouveau maître. A la vue de ce groupe radieux à l'ombre du grand Sphinx, on songe au même *Repos* chanté non moins suavement par le Berlioz assagi de l'*Enfance du Christ*, on entend l'angélique mélodie du compositeur inspiré pareillement par nos vieux Noël's et faisant d'instinct de l'archéologie musicale sous le



SAINT LOUIS, A SON AVÈNEMENT, FAIT OUVRIR LES PORTES DU ROYAUME
PANNEAU PAR LUC-OLIVIER MERSON (1877)
(Palais de Justice, Paris.)

nom d'un vieux maître de chapelle imaginaire ! Je gage que M. Gabriel Pierné, le délicat musicien qui fut l'ami de Merson, ne nous contredira pas...

Moins connu, c'est un autre petit chef-d'œuvre en ce genre que l'ouvrage intitulé « *Je vous salue, Marie !* » (1885) : quelle poésie dans le geste de ce manant soulevant son vieux feutre, de sa fillette envoyant un baiser, de leur bon chien qui rampe en passant devant le groupe rayonnant de la Mère virgine et de l'Enfant divin ! La traditionnelle auréole constelle le soir qui tombe sur la crête des chaumes épais ; et quel accent d'autrefois et de toujours dans ce calme crépusculaire, éminemment religieux ! Ici, l'obscur décor de la vieille France ; là-bas, le printemps en fleur, comme un sonnet ancien calligraphié sur un vélin précieux.

A cette atmosphère de mysticité sereine ou spirituellement émue appartiendraient encore plus d'une composition parfumée par le verger breton du Fransic, la série des *Annonciations*, *L'Ange gardien*, *Les Pigeons de Bethléem*, au rustique décor, ou *L'Ermite désabusé* de 1903 (Musée de Nîmes), qui tend sa misérable tente solitaire avec sa crosse d'évêque, et plusieurs allégories de



LES PÈLERINS D'EMMAÛS, CARTON DE VITRAIL
PAR LUC-OLIVIER MERSON (1886)

la même époque où nous aimions à retrouver, comme à ses débuts, « ce maître rare, et parfois exquis, avec sa pensée profonde et sa forme si pure¹ ».

De grands travaux de peinture murale l'avaient depuis longtemps éloigné des Salons. Dès 1877, le décorateur exposait le diptyque commandé pour la galerie de Saint-Louis au Palais de Justice, où l'histoire de France est traitée, comme la peinture religieuse, archaïquement, mais classiquement, par un dessinateur maître de sa forme, et sans vaine ostentation de candeur pédante ou d'érudite gaucherie; les deux profils du même roi sont frappants d'expression².

C'est encore *Saint Louis*

qui l'inspire, en 1888, à Saint-Thomas d'Aquin, composition sévère et contemporaine de deux cartons cornéliens: *Rodrigue et Chimène*, *Polyeucte*

1. M. Henry Cochin, *Le Salon de 1903* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1903, t. II, p. 22), à propos de *La Vérité et la Justice mortes* et de *L'Annonciation au jardin*.

2. *Saint Louis, à son avènement au trône, fait ouvrir les geôles du royaume* (1226) et *Saint Louis, malgré les supplications des nobles et des barons, condamne le sire Enguerrand de Coucy* (1259).

et Pauline, que révélait, parmi tant d'autres, l'exposition du printemps dernier. C'est le costume historique, mais, cette fois, en pleine idylle amoureuse, qui se montre, en 1890, à Chantilly, au pavillon de Sylvie, dans un décor de verdure au bord d'un étang¹.

Dans la courte préface du catalogue de l'exposition posthume, M. Dagnan-Bouveret souhaitait qu'un critique d'art écrivit un livre sur la vie et l'œuvre de cet éminent travailleur dont le caractère explique le talent : il faudrait un volume, en vérité, pour énumérer seulement tous ses travaux de décorateur ou d'illustrateur et pour le suivre en chacun d'eux : à la nouvelle Sorbonne, dans le cabinet du recteur, où son pinceau figure *La Science* hautaine et grave entre le Maître et l'Élève, entourée de cinq figures allégoriques : *Les Lettres, Les Sciences, La Médecine, Le Droit et L'École des Chartes*; — à l'Hôtel de ville, dans l'escalier d'honneur du salon des Fêtes, éclairci par une abondante et lumineuse décoration qui se sert du cadre imposé des coupoles et des panneaux latéraux pour styliser gaiement les douze mois de l'année parisienne et personnifier joliment *La Toilettte, L'Éclairage, Les Fleurs, Les Fruits, Le Chant, Les Rafraîchissements, La Danse et La Musique*²; — à l'Opéra-Comique, enfin, dans l'escalier d'honneur du côté gauche, où se résume toute une carrière en la plus expressive des antithèses : au beau panthéisme de *La*

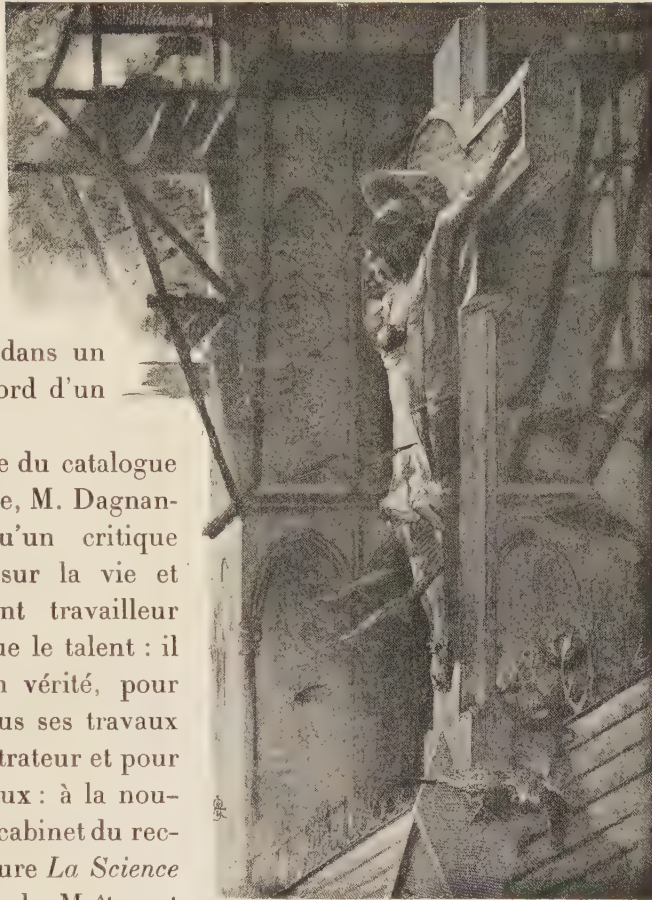


ILLUSTRATION
POUR « L'IMAGIER » DE JULES LEMAITRE
DESSIN DE LUC-OLIVIER MERSON
(1890)

1. Le poète Théophile de Viau et la duchesse de Montmorency (1623); — M^{lle} de Clermont et M. de Melun au pavillon de Sylvie (1724), d'après un roman de M^{me} de Genlis.

2. Travail immense à lui seul, fait en collaboration avec l'élève et l'ami du maître, M. Adolphe Giraldon.

Poésie dans l'antiquité, qu'inspire noblement la splendide nudité de la Nature, s'oppose *La Musique au Moyen âge* où la douceur un peu grise de l'Ile-de-France enveloppe la pittoresque résurrection des hennins pointus, des voiles fins sur les robes longues et des instruments anciens ; l'étonnante vraisemblance d'une scène imaginée fait de cette page harmonieuse le chef-d'œuvre le plus personnel d'un classique original en sa correction. Mais n'allons pas oublier le plafond, d'une envolée mélodique en sa courbe légère, qui fait passer *L'Hymne*, *l'Élégie* et *la Chanson* devant la Musique sur un ciel apaisé comme la pensée de l'artiste.



ÉTUDE DE DRAPERIE
DESSIN POUR UNE DÉCORATION
DE L'HÔTEL DE VILLE DE PARIS
PAR LUC-OLIVIER MERSON

Et qui pourrait se flatter de ne rien omettre de sa contribution persévérante à toutes les branches de l'art décoratif, qu'il a renouvelé l'un des premiers par le seul instinct de son goût ? Cartons de tapisseries pour la devise des Gobelins, la Bibliothèque nationale ou le Palais de La Haye, cartons de vitraux, plus nombreux encore, pour tant d'hôtels particuliers ou d'églises des deux mondes, modèles de mosaïques pour le Monument Pasteur (les *Anges* de la crypte) ou pour la voûte absidale du Sacré-Cœur, dessins d'une cheminée monumentale à l'hôtel Gouin, de la coupe du Musée des Arts décoratifs, exécutée par Falize¹, et du menu talisman qui pouvait le plus sûrement populariser son nom, le billet de cent francs : quelle richesse inventive une simple et sèche énumération ne suppose-t-elle pas ?

Fécondité, variété : ces deux signes de l'imagination créatrice ne caractérisent pas moins l'apport d'un illustrateur à la décoration du livre ; depuis le *Lutrin*

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1896, t. II, p. 122.

[illegible]

Poésie dans l'antiquité, qu'inspire noblement la splendide nudité de la Nature, s'oppose *La Musique au Moyen âge* où la douceur un peu grise de l'Île-de-France enveloppe la pittoresque résurrection des hennins peautus, des voiles fins sur les robes longues et des instruments anciens ; l'étonnante vraisemblance d'une scène imaginée fait de cette page harmonieuse le chef-d'œuvre le plus personnel d'un classique corrigé en sa correction. Mais n'allons pas oublier le plafond, d'une envolée monochrome en sa couleur légère, qui fait passer de *La Femme, l'Église et la Chanson* devant le Musée au ciel apaisé comme la page du *Paradise*.

Il qui pourrait se flatter de ne rien omettre de sa contribution persévérante à toutes les branches de l'art décoratif, qu'il a renouvelé l'un des premiers par le seul instinct de son goût ? Cartons de tapisseries pour la devise des Gobelins, la Bibliothèque nationale ou le Palais de La Haye, cartons de vitraux, plus nombreux encore, pour tant d'hôtels particuliers ou d'églises des deux mondes, modèles de mosaïques pour le Monument Pasteur (les *Anges* de la crypte) ou pour la voûte absidale du Sacré-Cœur, dessus d'une cheminée monumentale à l'hôtel Guin, de la coupe du Musée des Arts décoratifs, exécutée par Falize¹, et du menu talisman qui pouvait le plus sûrement populariser son nom, le billet de cent francs : quelle richesse inventive une simple et sèche énumération ne suppose-t-elle pas ?

Fécondité, variété : ces deux signes de l'imagination créatrice ne caractérisent pas moins l'œuvre d'un illustre maître de la décoration du livre ; depuis le *Lutrin*



LA MUSIQUE AU MOYEN AGE
PAR LUC-OLIVIER MERSON (1898)
(Théâtre national de l'Opéra-Comique, Paris.)

de Boileau (1889) jusqu'aux *Nuits* de Musset (1911), romans, contes, poèmes, paroissiens, journaux illustrés, couvertures, programmes, *ex-libris* se succèdent sans trêve, et c'est une dépense constante d'ingéniosité linéaire, où l'arabesque ornementale encadre un petit monde d'images plaisantes ou tragiques. Émouvant ou spirituel, mais toujours décoratif, ce dessinateur ne montre pas seulement le don de la stylisation quand il s'attaque à *Notre-Dame de Paris*, à *L'Imagier* de Jules Lemaitre, à *Saint Julien l'Hospitalier* de Flaubert, à *La Jacquerie* de Mérimée, aux lapidaires sonnets des *Trophées*, mosaïque suggestive par le pouvoir des mots sonores et des rimes riches, qui font luire à des yeux de peintre toute la magie de l'espace



PAYSAGE, DESSIN REHAUSSÉ PAR LUC-OLIVIER MERSON

et du temps, depuis les ruines radieuses de la Grèce antique jusqu'aux noires mélancolies de la mer bretonne : ici, l'artiste se dévoile très différemment du poète, car son illustration des *Trophées* place la grâce au-dessus de la force ; mais, depuis l'ampleur de Victor Hugo jusqu'à la concision d'Hérédia, l'intelligence de la traduction figurée fait constamment pressentir la piété déferente de l'interprète pour son texte ; or, partout, la légende l'attire : un instant, la *Tétralogie* le hante, et la précision de son fantastique est aussi distante des songes vaporeux de Fantin-Latour que du trait caricatural de Rackham. De Wagner à Virgile, ce sera la dernière étape de l'illustrateur ; mais le *Moretum* reste inédit.

Au surplus, avec quel visible contentement l'admirateur des primitifs ne

revient-il pas toujours à son cher Moyen âge ? Et cette prédilection, pour conclure, nous permettra de confronter deux noms : la seule coïncidence des dates, qui les rapproche dans le secret de la mort, définit d'autant mieux ce qui les sépare ; en une longue et triple carrière de peintre, de décorateur et d'illustrateur, où chacun d'eux a prouvé que l'interprétation du Moyen âge n'exige point pour auxiliaire obligatoire l'emportement du romantisme, ils n'auront manifesté de commun que la dignité de leur indépendance et la probité de leur conviction. Sans doute, ces contemporains ont cultivé tous deux la peinture à sujets, qui retint longtemps les préférences du goût français ; ils ont rajeuni, chacun dans son domaine, la tradition de notre Poussin qui passait jadis pour « un grand conteur d'histoires » ; mais le Moyen âge fortement coloré par Jean-Paul Laurens ne ressemble guère au Moyen âge finement dessiné par Luc-Olivier Merson.

Laurens cherchait dans les *Récits des temps mérovingiens* la tragédie de la mort et le drame des siècles défunts : il les évoquait en réaliste et les décrivait en portraitiste, sans raffinement d'archaïsme, et comme des événements qu'il aurait pu voir ; Merson, plus subtil, empruntait, d'ailleurs discrètement, la composition naïve et la palette suave des enlumineurs contemporains des spectacles qu'il imaginait dans son atmosphère de légende ; et sa fantaisie savante nous a transmis un Moyen âge clair, lumineux, raisonnable, à la française, où l'imagination ne bannit jamais la mesure, où l'émotion même de la plus sincère poésie ne cesse point de sourire. En nous initiant à l'envers du théâtre, l'illustration d'un *Mystère de Noël au XV^e siècle* devient très volontiers satirique et ne demeure-t-elle pas ainsi dans nos traditions ?

L'approche de la Renaissance ajoute à ce Moyen âge un singulier parfum d'atticisme, qui pénètre doucement la grâce de ses nus et la rareté de ses tons : « la forme seule n'est rien, mais il n'y a rien sans la forme » ; et quel plus salutaire exemple que la délicate fermeté d'un dessin classique ? Aussi bien, notre temps d'outrecuidante et prétentieuse ignorance aurait-il quelque avantage à considérer longuement les dessins de Merson, le galbe exquis d'une figure ou les études de paysage, qui permettraient au moins impressionniste de nos maîtres de multiplier les détails avec la docte ingénuité d'un Préraphaélite français : un aussi respectueux amour de la nature engendre le contraire d'un style abstrait, scolastique et sans âme ; et le grand dessinateur qui retraçait si loyalement le profil d'une fleur, d'un fruit, d'un oiseau, d'une branche de fenouil ou de chèvrefeuille, ne présage-t-il pas la rénovation nécessaire — je n'ai pas dit la réaction — qui, silencieusement, se prépare ?

LA « GRANDE FABRIQUE »¹



De Louis XIV à la Révolution, c'est sous ce nom : « la Grande Fabrique » qu'on désigne l'industrie lyonnaise de la soierie. C'est sous ce nom qu'elle fut fameuse, prépondérante, imposant sa propre compréhension artistique à tous les centres de production, même étrangers. Sa supériorité d'alors avait été dès longtemps préparée. Au ^{xiv}^e siècle, dit-on, des tisseurs vinrent d'Italie, de Lucques et de Gênes en particulier ; il en vint aussi d'Avignon au temps des papes.

Sous Louis XI, nous trouvons une trace officielle d'une manufacture lyonnaise de soieries. Par décret du 23 novembre 1466 une ordonnance royale en décide l'établissement. Le monarque avisé a considéré « la grande vidange d'or et d'argent » qu'entraîne l'importation des étoffes de soie. Sa décision est prise d'affranchir le royaume de cette dépendance onéreuse. Diverses raisons fixent son choix sur Lyon. C'est d'abord sa situation géographique et aussi l'importance dès longtemps établie des transactions

1. Cet article nous avait été adressé par le savant conservateur du Musée historique des tissus de Lyon, M. Raymond Cox. Nous avons le regret de le publier après sa mort, survenue le 11 décembre dernier. Né à Nantes en 1856, il avait passé par l'École des Beaux-Arts, comme élève architecte, puis avait pris les leçons de Luc-Olivier Merson. S'étant fixé à Lyon en 1897, il y écrivit un grand ouvrage sur *L'art de décorer les tissus* (Paris, Mouillot éd.). En 1902, il fut nommé directeur du Musée historique des tissus de la Chambre de commerce de Lyon et en 1907, chargé par le gouverneur général de l'Algérie d'inspecter les écoles indigènes de tissage des tapis d'Algérie et de Kabylie, inspection d'où il rapporta un rapport des plus intéressants. Enfin, en 1914, il publiait un important ouvrage sur *Les soieries d'art* (Paris, Hachette éd.) et en 1920 était nommé chevalier de la Légion d'honneur à l'occasion de l'Exposition de Lyon de 1914.

commerciales qui s'opéraient dans ses grandes foires. Il songe également au profit immédiat qu'il va pouvoir tirer d'une contrée dont il sait la richesse. Et, en effet, son premier soin, sous prétexte, dit-il, de compenser son bénéfice douanier, sera d'imposer la ville à 2 000 livres (environ 50 000 francs de notre monnaie). Cette prétention n'est pas sans émouvoir le Consulat ; l'accord est plutôt froid de la part des conseillers, qui, par ailleurs, soupçonnent le privilège de dissimuler la pensée d'un monopole d'État. C'est là, pour eux, une idée qui choque les allures de libertés commerciales chères à leur ville. Ils se décident pourtant à accepter, et cela dans la crainte de voir enlever deux des foires de Lyon sur quatre.

Alors, des privilèges sont accordés aux ouvriers et ouvrières « qui viendront demourer au dict lieu de Lion pour faire et exercer le dict ouvrage et artifice de draps d'or et de soie et autres dépendances ». Des étrangers accourent renforcer les bonnes volontés locales. On ne leur demande que la preuve de leurs connaissances du métier, des droits acquis par eux de l'exercer. Rapidement les essais donnent d'heureux résultats, la réussite paraît certaine.

Le caprice royal en décide autrement. En 1469 Louis XI est allé résider à Tours et il exige un transfert immédiat de la manufacture créée par lui à Lyon, dans la bonne ville où il s'est fixé. De ce changement aucun motif, que le « ainsi nous plaît » de Sa Majesté. De plus, le transfert devra se faire aux frais des Lyonnais et ceux-ci doivent obéir. L'institution semble détruite par son auteur. Mais Lyon a gardé ses foires, il a toujours les mêmes raisons de travailler la soie. Son intelligence et son activité commerciales ne se laissent pas abattre. L'abandon d'une protection officielle lui vaudra même une plus complète indépendance. L'exode constant d'ouvriers italiens fuyant la guerre est pour lui un puissant appoint. Toutefois la lutte est encore circonscrite et toute la production est tributaire des autres centres de fabrication, tant français qu'étrangers. Jusque-là le travail est, en somme, libre. Par ailleurs le producteur lui-même peut vendre sa marchandise.

Sous François I^{er} les conditions vont changer. La Fabrique lyonnaise s'organisera sous la forme qu'elle devait conserver à son heure glorieuse. En 1536, un négociant audacieux, piémontais d'origine, Étienne Turqueti dit Turquet, déjà à la tête d'affaires multiples et prospères : mercerie, épicerie, orfèvrerie, étoffes de soie, s'associe à un compatriote non moins avisé, Barthélemy Naris. Tous deux, conseillés par un Lyonnais éminent, Mathieu Vauzelle, demandent aux Consuls l'autorisation de fabriquer des soieries, et dans des proportions inusitées.

Leur intention n'est pas de fonder une manufacture ; leur conception du travail consiste à distribuer la besogne à de petits ateliers familiaux, et bientôt

ceux-ci se multiplient dans tous les quartiers de la ville. Ils aident les canuts à s'établir, leur avançant la matière première et s'entremettent lors de la vente à la clientèle. De plus, Turquet réunit une véritable société en commandite entre divers fabricants, et l'entreprise a bientôt des imitateurs.

Pour encourager cette nouvelle organisation du travail, François I^{er}, de passage à Lyon, affranchit les ouvriers en soie des impôts et du service de la milice. En même temps, il concède aux Lyonnais le monopole exclusif pour tout le royaume de la vente de la matière première : la soie, qui à cette époque était à peu près toute importée. Ces privilèges devaient être renouvelés et confirmés par Henri II en 1548, Charles IX en 1564, Henri III en 1574, Henri IV en 1590, Louis XIII en 1610.

De son côté, la sériciculture française est assurée, sous Henri IV, par Olivier de Serre et Laffemas. Enfin, en 1606 paraît une incomparable invention : Claude Dagon, ouvrier tisseur lyonnais, construit une machine qui permet de porter à 2 400 le nombre des cordes utilisables d'un métier ; jusque-là on était limité à 800. Le progrès était considérable. Avec la nouvelle mécanique, Lyon peut tisser les « effets » les plus compliqués, et c'est ainsi qu'il a à sa disposition les moyens d'action qui vont servir son essor définitif.



LAMPAS BROCHÉ, ÉPOQUE LOUIS XIV

(Musée historique des tissus, Lyon.)

*
* *

Jusqu'à Louis XIV, rien, dans la production française, n'indique une école. A Tours, à Paris comme à Lyon, on a bien la spécialité de soieries

unies ou à petits dessins dont se contente une clientèle de second ordre. Mais elles manquent de cette originalité caractérisée qui peut constituer un style. La noblesse, elle, veut les draps d'or et de soie à grands ramages tels que l'Italie en fournit. Lorsqu'en France on tend à les concurrencer, c'est en copiant, en fabriquant des étoffes identiques, sans chercher à rien y

ajouter de personnel.

Grâce à ses admirables ordonnances, Colbert va détruire cette fâcheuse routine. L'idée maîtresse du ministre est d'entourer le trône du plus possible de majesté. Pour arriver rapidement aux splendeurs qu'il rêve, il cherche dans chaque domaine à sélectionner les supériorités qui pourront de suite servir ses conceptions. D'une enquête faite dans le royaume il ressortit que les soieries lyonnaises étaient les plus parfaites, celles du moins qui correspondaient le mieux aux opulences projetées. Plus qu'aucun centre français, en effet, Lyon fabriquait des soieries à grandes compositions. Il est donc décidé de lui réserver les commandes de la Cour.

Jusqu'à Colbert c'était l'étranger qui fournissait à la noblesse de quoi satisfaire les exigences de son luxe. En vain ses prédé-



SOIERIE BROCHÉE, ÉPOQUE LOUIS XIV
(Musée historique des tissus, Lyon.)

cesseurs, pour refréner ses dépenses, avaient promulgué édits sur édits ; l'argent continuait à passer la frontière, au grand détriment de la fortune publique. Colbert, lui, encourage ce luxe si dispendieux ; bien mieux, il l'exige, en créant des emplois honorifiques qui y forcent leurs bénéficiaires. Toute la noblesse de province est accourue à son appel ; toute charge à la Cour, et chacun les convoite, comporte l'étalage de magnificences obligatoires. Mais, en même temps, il est formellement décidé que seule une main-d'œuvre exclusivement française devra concourir à leur réalisation.

Le peintre Le Brun a été mis à la tête du mouvement artistique. Il y

règle tout, non sans despotisme, mais ce despotisme même est profitable. L'ensemble lui doit sa parfaite unité. Le but unique est de créer un décor magnifique autour du roi. Tout y converge. Le style Louis XIV est, chacun le sait, opulent, pompeux, quelque peu emphatique et théâtral, d'une incontestable majesté. Une brillante phalange d'artistes entoure Le Brun. Peintres, sculpteurs, décorateurs de toutes sortes secondent le maître, qui à tous donne l'impulsion, suivant le vaste programme conçu par lui. A Lyon il envoie un de ses élèves, le peintre Revel, chargé de surveiller la fabrication des soieries, pour qu'elle reste bien dans la note générale, tout en la laissant libre de créer elle-même son décor. Et, en effet, toute son œuvre est bien à elle. Nulle part on n'y sent la trace des grands maîtres parisiens, un Berain, un Le Pautre, un Watteau, dont l'influence, manifeste partout ailleurs, ne l'est jamais dans les soieries lyonnaises. Lyon a donc bien son école. La flore en fait le fond, flore toute réaliste, usant des jeux d'ombres et de lumières, et c'est bien du nouveau. Jusque-là le décor tissé n'avait usé que de



SATIN BROCHÉ, ÉPOQUE LOUIS XV

(Musée historique des tissus, Lyon.)

l'à-plat. Lyon devait s'en tenir à ce réalisme floral, caractéristique de son école, et y rester fidèle jusqu'au xix^e siècle.

Revenons à Louis XIV. La pression officielle ne se fait pas seulement sentir sur l'art. La technique de l'industrie est également surveillée en haut lieu. Colbert impose à la Grande Fabrique des ordonnances sévères, ayant pour but immédiat l'entretien d'une bonne façon absolue. Maîtrises et jurandes veillent à l'observation stricte des règlements. A chacun son rôle dans la corporation, qui comprend deux catégories d'individus : ceux de la communauté, maîtres, compagnons, apprentis ; ceux des ouvriers subalternes au service de cette communauté. Défense de tout mélange à la soie,

défense de se servir d'or faux. Suivant sa qualité, chaque article a des largeurs particulières, en général 11/24 de l'aune pour les belles séries. Le nombre des portées, la nature du fil, les lisières, tout est réglé pour chaque pièce, qui finalement reçoit l'estampille du Bureau des Gardes, l'approbation des juges, avant d'être livrée à la consommation. Il est incontestable que toutes ces sévérités eurent pour résultat de donner au bon canut lyonnais son goût du beau, son orgueil du bien faire qui ont rendu son travail prépondérant.

A partir de Louis XIV, la Grande Fabrique a son aristocratie, représentée par le maître marchand. C'est lui qui a la haute main, qui fournit au maître

ouvrier la matière première, qui seul vend à la clientèle. De leur côté, les maîtres ouvriers sont propriétaires de leurs métiers. Tous les maîtres ouvriers doivent avoir une spécialité et s'y tenir; tous doivent être lyonnais d'origine et même catholiques, après la révocation de l'Édit de Nantes. Aucun ne peut avoir plus de quatre machines, et ainsi est obtenue une égalité parfaite, chacun ayant les mêmes obligations, ayant acquis les mêmes avantages après examens et paiements de mêmes droits lors du passage de l'apprentissage au compa-



BROCAT BROCHÉ, ÉPOQUE LOUIS XV
(Musée historique des tissus, Lyon.)

gnonnage, du compagnonnage à la maîtrise. Toutes ces questions de l'organisation du travail de la Grande Fabrique ont été longuement traitées. Nous pouvons tout particulièrement renvoyer le lecteur au bon livre de M. Justin Godart : *L'ouvrier en soie*.

Les évolutions artistiques du décor des soieries de Louis XIV à la Révolution peuvent s'indiquer en quelques mots. Le Louis XIV use d'une flore plus grande que nature, énorme; sous Louis XV, la même flore est à peu près nature, plutôt légèrement en dessous; sous Louis XVI elle devient fleurette, plus petite que nature.

Ce fond floral, aux proportions plus grandes, de l'époque de Louis XIV ne fait-il pas image? C'est bien là vraiment ce qui pouvait convenir à un

ensemble illuminé par la fière devise du Roi-Soleil. Ces gros fruits, ces grosses fleurs, s'épanouissant largement sur des fonds unis d'abord, amusés bientôt d'enrichissements divers, peuvent en réalité étonner, choquer même si on les isole. Pour juger sainement leur valeur il est nécessaire de les replacer dans leur milieu, de bien se convaincre du rôle qu'ils jouèrent. De façon à peu près générale, les soieries décorées ainsi sont réservées au costume. Celui et celle qui les portent dans les fêtes de Versailles ne sont, en somme, qu'un détail du cadre de la majesté royale. Dans la foule des invités, qui sont toute la noblesse française, des détails décoratifs plus modestes se seraient perdus. Aucun n'hésite à arborer ces énormes bouquets tissés, dans l'espoir peut-être d'attirer sur soi l'attention du monarque, bien que souvent loin de lui de par le protocole. D'ailleurs tout alors est aux ampleurs les plus opulentes : palais et jardins, meubles et accessoires d'ameublement, falbalas, rubans, dentelles, perruques. Tout est grand, et c'est le grand qui fait la majesté du style.

Par suite des proportions ornementales, l'étoffe est à un seul chemin, deux au plus. La composition est rarement

symétrique, tout en donnant l'impression de la symétrie avec ses détails qui affirment l'axe vertical par leur pondération. L'or et l'argent s'allient à la soie. Presque toujours l'ornement est broché sur le fond lancé. Le décor demande à la palette toutes ses ressources, avec généralement trois tons pour chaque couleur : ombre, lumière, demi-teinte. Au premier moment les taches colorées se juxtaposent comme dans une mosaïque. A la fin du règne Revel invente son « point rentré », et alors chaque couleur pénètre légèrement



BROCART BROCHÉ, D'INSPIRATION CHINOISE
ÉPOQUE LOUIS XV
(Musée historique des tissus, Lyon.)

sa voisine avec son bord découpé en dents de scie. Parfois, à l'élément floral viennent s'adjoindre divers motifs épisodiques rappelant les goûts du jour : coins de jardin, treilles, caisses d'arbustes taillés, ruines, paysages fantastiques, ou encore des coquillages et des sortes de passements.

En ameublement, on fait surtout des damas et des brocatelles. Leur décor est toujours symétrique. De larges feuillages s'y contournent avec des souplesses de plumes d'autruche ou s'échevellent en retroussis ébouriffés. De



PÉKIN BROCHÉ, ÉPOQUE LOUIS XV
(Musée historique des tissus, Lyon.)

gros fruits, de grosses fleurs s'y mêlent avec ou sans parties d'ornements conventionnels, presque architecturaux, sans qu'ils donnent toutefois cette apparence de possibilité constructible telle que la présente un Berain avec des motifs analogues.

Là ne s'arrête pas la production de Lyon : on y fabrique aussi des velours, qui toujours sont ciselés. Souvent ils sont à plusieurs corps, dont les couleurs varient quatre et cinq fois dans la largeur du tissu. Ces velours sont dits velours jardinières. Beaucoup, d'ailleurs, viennent d'Italie et l'expression du dessin de leurs éléments floraux s'éloigne de la forme vraiment lyonnaise.

Le Louis XIV était resté pompeux et solennel. La Régence ne nous offre rien de spécial. C'est la suite de la même formule, avec

toutefois moins de sévérité d'aspect, grâce aux fonds qui s'éclairent et à une très sensible diminution dans l'échelle des motifs ornementaux. Le Louis XV va tendre à l'élégance et à la gaieté. Tout s'illumine, s'assouplit, s'allège. D'un côté le réalisme s'accroît, tandis que, d'un autre, la fantaisie s'exaspère, créant des formes inattendues. Lyon a sa note particulière dans cette envolée joyeuse du style ; l'influence métropolitaine est encore ici peu sensible. C'est ainsi que les témérités si caractéristiques de la rocaille lui restent inconnues : on n'en trouve pas dans les soieries lyonnaises du temps, bien qu'elles soient presque constantes dans le décor dit Louis XV.

Une ordonnance de la composition prime dans l'œuvre lyonnaise : celle de lignes capricieuses ondulant verticalement sur le fond. Ces lignes s'indiquent de mille façons : rubans, passements, dentelles, fourrures, branches feuillées ou fruitées, etc., etc. Sur elles s'enlèvent guirlandes, bouquets et tiges florales. Parfois ces lignes se doublent en se contrariant, formant des compartiments à silhouettes imprévues où reparaissent encore les mêmes fleurs, qui, sous Louis XV, nous le rappelons, sont légèrement plus petites que nature.

La fleur reste évidemment l'élément principal de l'ornementation. De son côté, la fourrure a une place importante dans le décor lyonnais. Elle apparaît alliée aux motifs floraux ou faisant à elle seule tous les frais de la composition, hommage sans doute à la reine Marie Leczinska, à laquelle elle rappelle son pays. C'est probablement à Pillement, qui fut peintre du roi de Pologne, qu'on doit en grande partie leur fréquence. Pillement a beaucoup travaillé à Lyon ; il y a même créé un genre qui y porte son nom. Avec lui le réalisme se voile de fantaisie. Il a une manière toute personnelle d'interpréter la nature en général, d'en tarabiscoter les formes avec des primesauts déconcertants, auxquels s'ajoute sa façon à lui d'évoquer la Chine et ses magots, ses pagodes, ses caprices. La chinoiserie, la turquerie avaient été mises à la mode par M^{me} de Pompadour. Leur interprétation lyonnaise est spéciale, et c'est pour cette raison que nous en faisons mention dans l'école.

Dans les soieries d'ameublement on ne



DAMAS, ÉPOQUE LOUIS XVI
(Musée historique des tissus, Lyon.)

trouve plus de symétrie. C'est encore la ligne ondulante qui domine, accompagnée de détails floraux sensiblement plus grands d'échelle que dans les étoffes de costume.

La technique industrielle est d'une rare perfection à l'époque de Louis XV, La fantaisie du temps se double d'une science incomparable. La teinture, entre autres, se recommande par une solidité unique que nous ne trouvons ni avant ni après. Comme innovation il nous faut citer le fil chenille qui imite les effets du velours.

Avec Louis XVI, tout devient menu ; c'est le triomphe du joli. Deux doctrines divisent les artistes. La première, toute de grâces mignonnes, fournit un répertoire de fleurettes, d'accessoires lyriques et champêtres, des animaux de la basse-cour idéale du Petit Trianon. La seconde cherche ses inspirations dans l'antiquité classique. Les deux courants à Lyon se ressentent également des charmantes habiletés d'un temps qui sut mettre de la délicatesse dans son moindre bibelot. Ce sont d'ailleurs les fouilles de Pompéi qui l'inspirent, plutôt que la Rome impériale. Pompéi livre une antiquité en miniature ; c'est surtout cette antiquité-là qui impressionne le décorateur lyonnais : il en tire toute une suite de compositions réservées à l'ameublement et traitées généralement en lampas ton sur ton. Bien entendu, il y ajoute des fleurs et les accessoires du temps et reste infiniment souple.

Mais c'est surtout dans la soierie de costume que Lyon donne sa note bien à lui, et celle-ci ressort davantage de la première doctrine. Encore ici prime une ordonnance. Elle établit la composition sur rayures rigides verticales, plus ou moins larges, plus ou moins espacées, et qui sont traitées de mille façons. C'est sur ces rayures que paraissent fleurettes et accessoires. Le fond domine, et toujours il est d'une tonalité très douce, très atténuée, tirant sur le blanc même. Les petites taches colorées s'y clairsèment, étincelantes comme des gemmes. Il s'en faut qu'elles aient eu jamais ces décolorations que leurs copistes ont cru voir ; dans le neuf elles furent éclatantes, bruyantes même. Il serait malaisé de vouloir donner une idée de l'extraordinaire virtuosité des arrangements, de leur multiplicité, dans ces soieries à rayures verticales. Toutes les fleurs du jardin y passent, isolées ou groupées, en bouquets, en guirlandes, en couronnes, dans des paniers, dans des vases. Ce n'est jamais la même chose, et c'est toujours du Louis XVI ; c'est un peu mièvre, mais si joli ! Il est facile d'expliquer le pourquoi de cette variété, qui vient des dimensions toujours restreintes des dessins.

Nous dirions la même chose pour une autre famille d'étoffes à décor dit « droguet », d'une autre aussi à décor dit « miniature », genres usant de tous les jeux possibles d'armures. Fantaisie, diversité dépassent l'imagination. La Grande Fabrique est vraiment alors aux mains de créateurs d'une fécondité

surprenante, et il serait injuste de refuser le nom d'école à leur groupement. Nous ne saurions passer en revue toutes leurs inventions ; nous devons toutefois une mention à une fabrication spéciale dite « chiné à la branche ». Elle s'épanouit sous Louis XVI. On devait en perdre le tour de main sous Napoléon III, époque à laquelle on lui substitua l'imprimé sur chaîne, qui n'en est qu'un piètre reflet.

Un grand artiste couronne l'œuvre de la Grande Fabrique à la fin de l'ancien Régime : Philippe de Lassalle. Il en résume toutes les qualités, il en personnifie l'esprit. Son œuvre, bien entendu, est du réalisme le plus parfait. Elle est géniale par la pureté savante du dessin, l'envergure supérieure de la composition et la merveilleuse entente des harmonies colorées. Philippe de Lassalle ne tombe jamais dans les gentillesses mesquines, si exquises, de son temps. Il arrive aux grandes opulences, au déploiement magnifique, sans pourtant rien changer au répertoire décoratif contemporain : fleurs de jardin, oiseaux à plumages rares, pipeaux, houlettes, rubans. Notre grand artiste bénéficie de commandes officielles, de France comme de l'étranger. Pour Catherine de Russie, pour Marie-Antoinette il a créé des merveilles. Sans un tel ouvrier ces commandes auraient-elles été faites ? Faut-il croire qu'elles furent la raison de son incomparable talent ? Sans doute il y a du vrai dans les deux hypothèses. Ceux qui nous mènent aujourd'hui devraient y réfléchir, eux qui oublient la Fabrique lyonnaise. Elle aurait bien besoin d'occasions de manifestations solennelles qui fourniraient l'occasion de donner complètement sa mesure.



TENTURE DE PHILIPPE DE LA SALLE
ÉPOQUE LOUIS XVI
(Musée historique des tissus, Lyon.)

*
* *

Maîtrises et jurandes disparaissent avec la Révolution. Leurs sévérités ont paru entraver le travail et celui-ci est décrété libre. C'en est fait de la bonne façon obligatoire. Pendant la tourmente, tout s'arrête. A la reprise des affaires, vers la fin du Directoire, ce ne sont pas seulement les conditions du travail qui se trouvent avoir changé, ce sont aussi celles de la consommation. L'ancienne clientèle avait un goût raffiné, désinvolte, qui ne marchandait pas. Les nouveaux bénéficiaires du luxe sont sans éducation préalable et, par la force des choses, terriblement préoccupés de bon marché. Alors naît un luxe de clinquant auquel suffit une étoffe légère et peu coûteuse, décorée après coup de paillettes. Tout l'effort artistique se portera alors à Lyon sur la broderie, moins dispendieuse qu'une soierie façonnée. N'ayant plus l'occasion de tisser leurs fleurs, les Lyonnais les brodent. Leur habileté s'affirme même dans cette voie. Ils y font des merveilles, merveilles en tant qu'industrie du moins, sinon toujours de grande délicatesse.

Au commencement du xix^e siècle le Premier Consul songe à relever la Fabrique lyonnaise. Il lui fait des commandes. L'Empereur n'oubliera plus de les inscrire à son budget.

L'actif et érudit administrateur du Mobilier national, l'aimable M. Dumonthier, nous a donné un album précieux où sont reproduites toutes ces tentures fabriquées à Lyon sur l'ordre de Napoléon. Il a fait mieux encore : dans un ensemble majestueux, il a présenté les pièces elles-mêmes à l'Exposition de Lyon en 1914. Ce fut une bonne fortune inappréciable de pouvoir les étudier ainsi dans leur pays d'origine, et ce fut une grande leçon pour le canut contemporain.

Il est facile de constater que le tisseur lyonnais revient encore là au principe qui fut le sien aux heures glorieuses de son passé. Certes l'œuvre nouvelle est influencée par l'ambiance générale d'alors. L'antiquité classique y marque sa trace. Toutefois l'élément floral vient s'ajouter et prendre une place prédominante. Il semble que l'antiquité ne fournit qu'un cadre ou un simple échafaudage dans une composition où c'est la fleur qui domine. Et il n'est pas sans intérêt de remarquer qu'encore ici Lyon est bien maître de son décor, malgré l'omnipotence d'un David, malgré Percier et Fontaine. La flore exploitée, c'est le chêne, le laurier, la frétilaise, l'hortensia, etc. On y voit accolés l'aigle, l'étoile napoléonienne, l'abeille, qui sont là taches épiques et symboliques. Il est certain que la Fabrique n'a plus sa belle souplesse d'antan, qu'elle a glissé à une raideur quelque peu militaire ; l'étoffe n'en a pas moins un grand caractère, très adapté à sa fonction. Dans

les milieux qu'elle crée, la pensée replace facilement les héros de l'Épopée. Il est incontestable que Lyon a compris sa tâche, et le cadre fourni par lui fait honneur à la perspicacité de ses fabricants ; ils ont bien trouvé la forme qui convenait et ils sont en cela les dignes continuateurs des ancêtres des époques Louis XIV, Louis XV ou Louis XVI.

Louis XVIII continue à faire des commandes à la Fabrique. Son rêve, évidemment, serait de revenir à l'art charmant de sa jeunesse. Mais combien les temps ont changé ! Il n'y a plus d'artistes assez souples pour le satisfaire. La nouvelle production maquille la précédente. Le lys remplace le laurier, le cygne remplace l'aigle. Hélas ! ce cygne a la forme d'une oie. La goutte du nouveau maître alourdit l'envolée. Et puis l'omnipotence royale ne peut lutter contre la force des réalités. Le monde qui est né de la Révolution a toute son éducation à faire. Il l'a commencée sous l'Empire en étudiant l'antiquité. Sous la Restauration, la poussée romantique la continue, inaugurant une revue lente de tous les styles. Mal connus d'abord, ils sont mal copiés. Il faudra arriver jusqu'à Napoléon III pour trouver enfin de bonnes reconstitutions du passé. Toutefois, si la science est certaine, bien des détails ont encore échappé aux investigations des érudits et, pour les soieries, il se passe un fait que nous devons signaler : les fabricants de Lyon n'ont pas encore à leur disposition les vrais monuments qui leur auraient permis de faire des tissus réellement conformes à ceux du temps, et ils cherchent leur documentation aux sources vulgarisées par l'imprimerie. C'est Berain qui leur fournit les formules du Louis XIV, un Gillot ou un Meissonnier celles du Louis XV, Delafosse, Salembier ou Ranson celles de Louis XVI. Or, aucun de ces maîtres n'avait donné de modèles à Lyon, puisque Lyon créait lui-même son décor.

Depuis, Lyon a son trésor rassemblé pour lui par sa Chambre de com-



LAMPAS BROCHÉ, ÉPOQUE EMPIRE
(Musée historique des tissus, Lyon)

merce, son incomparable Musée historique des tissus. Grâce à lui, la clientèle est certaine que Lyon peut faire de la copie, de la reproduction, du vrai authentique.

Ayant pénétré l'expérience des siècles, il restait au monde né de la Révolution une dernière étape à faire pour que son identification fût complète. Elle fut déterminée par l'Exposition Universelle de 1878. Les Japonais nous y montrèrent une série incomparable de leurs produits artistiques. Les décorateurs devaient en retenir le grand parti tiré par les extrême-orientaux de l'étude pénétrante de la nature. Et alors ce fut chez nous le point de départ de recherches nouvelles. Aussi bien en littérature qu'en art, il en sortit l'école naturaliste. Lyon s'y précipita avec d'autant plus d'entrain qu'il revenait ainsi à sa grande passion florale. Pendant plus de quinze ans sa production s'est acharnée à un réalisme absolu, rejetant tout ce qui n'était pas son domaine. Elle nous a donné une suite très remarquable, on peut l'affirmer, de tiges fleuries cueillies et copiées avec un amour de naturaliste. Les maîtres ne lui avaient jamais manqué. Au cours du xix^e siècle, combien de noms ne faudrait-il pas citer parmi ses bons peintres de fleurs : Saint-Jean, Maysiat, le grand Berjon, le maître à tous, et les Reynier, et les Baudin, et tant d'autres, sans compter ceux qui vivent encore !

L'école lyonnaise existe, se perpétue, ce n'est pas niable. A l'heure actuelle elle est en pleine possession du talent et tout la pousse aux créations géniales. Elle l'a prouvé d'ailleurs à l'Exposition de 1914. Nos bons canuts contemporains nous y montrèrent et leurs audaces et leur science dans une production qui fait encore plus la mode qu'elle ne la suit. Que ne feraient pas ces mêmes canuts si, débarrassés du souci fiévreux de créer l'éphémère quotidien, on les mettait à même d'étudier à loisir de belles compositions destinées à demeurer ! Nos dirigeants officiels ne devraient-ils pas revenir à ces commandes régulières qui seraient encore, pour la Fabrique lyonnaise, source de gloire et de prospérité françaises, l'occasion de se manifester complètement ? L'histoire est là pour nous dire les trésors de sa fécondité et affirmer la confiance qu'on peut avoir en elle.

RAYMOND COX



LA CORÉ D'EUTHYDIKOS

Dite "LA BOUDEUSE"

Photographie extraite de l'ouvrage *Des Cyclades en Crète au gré du vent*
par D. BAUD-BOVY et FRED. BOISSONNAS



BIBLIOGRAPHIE

PARMI LES ILES DE MARBRE¹

Il est impossible d'avoir parcouru, même au cours d'une croisière fugitive, les îles grecques de l'Archipel, les « îles de marbre », sans en avoir conservé une vision ineffaçable et comme une secrète nostalgie. Le beau livre de MM. Baud-Bovy et Boissonnas, pendant de celui qu'ils avaient consacré il y a une dizaine d'années à la Grèce continentale (*En Grèce par monts et par vaux*²), a délicieusement ravivé — et complété — mes souvenirs déjà un peu estompés. Oui, voici bien la blanche Syra, et Tinos avec ses colombiers, et Myconos avec ses moulins... Voici la glorieuse Délos, *parva sine muro*, si petite et si riche en merveilles exhumées par la patience de nos archéologues. Puis Naxos, l'île d'Ariadne, et Paros aux flancs marmoréens presque épuisés, Antiparos avec sa grotte, Amorgos la « mycénienne », Santorin (Théra), prodigieux cratère noir et rouge sous un ciel d'un bleu implacable, — j'en passe et des plus pittoresques. Enfin la Crète, majestueux fermoir du collier cycladéen, la Crète avec ses âpres montagnes où quelques couvents sèment de fraîches oasis, avec la plaine féconde, brûlante, déjà africaine, de la Messara aux deux bords de laquelle Phaestos, Gortyne, Cnossos, par miracle ressuscitées, ont rendu à la lumière les étranges splendeurs de la civilisation minoenne et le rude code des conquérants doriens...

Tantôt à la vapeur, tantôt à la voile — sur une petite tartane équipée de cinq marins, — tantôt à cheval ou à âne, nos intrépides et infatigables touristes ont visité tous les sites notables, recueilli, vibrantes, les impressions d'art, d'histoire, de nature et de vie qui s'en dégagent, tandis que l'érudition sobre et précise de M. G. Nicole résumait les données archéologiques essentielles. De cette collaboration est résulté un livre, ou plutôt un compagnon de voyage, instructif et charmant, tout imprégné d'un amour contagieux pour la Grèce immortelle, et qui devient une véritable œuvre d'art par la perfection de son illustration. Si jamais la photographie a justifié sa prétention, souvent discutée dans les congrès de propriété intellectuelle, à être rangée parmi les branches légitimes de l'art, c'est assurément quand elle est maniée par un Boissonnas. C'est le friselis de la mer, palpitant sous le sourire du soleil ou la caresse de la lune, c'est le vent qui agite doucement les feuillages profonds et chatoyants, c'est la fleur du marbre qui s'épanouit dans les blanches statues... Et la distinction d'une typographie impeccable, le choix ingénieux des ornements tirés des vases peints, ajoutent encore au haut mérite de ces pages vraiment dignes du rare pays et du noble passé qu'elles célèbrent...

T. R.

1. *Des Cyclades en Crète au gré du vent*, par Daniel Baud-Bovy et Fred. Boissonnas. Notices archéologiques par George Nicole. Préface par Gustave Fougères. Genève, éd. d'art et de science Fr. Boissonnas (1919). Un vol. gr. in-folio, 157 p. av. grav. dans le texte et 39 planches hors texte. Tiré à 150 exempl. (1500 fr.).

2. *V. Gazette des Beaux-Arts*, 1912, t. I, p. 165.

LES DERNIERS TRAVAUX SUR MICHEL PACHER ¹

ANGES CHANTEURS
SCULPTURE SUR BOIS
PAR MICHEL PACHER (?)
(Autel de Sanct-Wolfgang.)

Depuis 1894, où nous avons eu la joie de révéler aux lecteurs de la *Gazette* les créations d'un des plus grands artistes du xv^e siècle jusque-là inconnu chez nous, le Tyrolien Michel Pacher², le renom de ce maître n'a cessé de grandir et son œuvre d'être l'objet d'études — dont quelques-unes très importantes — en Autriche, en Allemagne et même en Angleterre, travaux d'ensemble qui essayaient de donner le tableau aussi complet que possible de l'activité artistique de Pacher et de son atelier, ou bien monographies de détail consacrées notamment à son œuvre maîtresse : l'autel de Sanct-Wolfgang.

Dans le premier groupe prennent place les ouvrages de MM. Hans Semper, Walter Mannowsky et Oscar Doering. M. Hans Semper, à qui revient l'honneur d'avoir mis en lumière l'importance et les caractères particuliers de l'école tyrolienne méridionale dans le livre que nous avons jadis résumé : *Die Brixner Malerschule des XV. und XVI. Jahrhunderts*, a repris ce sujet plus en détail dans un volume compact où il a rassemblé ses divers écrits sur la question et situé le grand maître tyrolien et ses collaborateurs au centre de cette école qui, placée au confluent de deux races, unit de façon si savoureuse les traditions du Nord et celles du Midi et dont ils

représentent à la fin du xv^e siècle le magnifique épanouissement dans le retable de Sanct-Wolfgang, fleur suprême où se concentrent toutes les qualités déjà en germe chez ceux qui les avaient précédés, et dont le parfum imprégnera pendant longtemps les créations de leurs successeurs. On suit avec grand intérêt ce développement dans les nombreuses reproductions qui, jointes à l'abondante documentation de ce livre, en font un instrument de travail très précieux. Mais pourquoi M. Semper, dans le chapitre spécial qu'il consacre aux retables à volets du xv^e siècle et du premier quart du xvi^e existant dans le Tyrol méridional, donne-t-il à Pacher un autel exécuté en 1465 pour le couvent de Salem sur le lac de Constance, signalé par l'historien F. Mone³, et dont un volet est aujourd'hui au Musée de

1. Carl Strompen, *Der Kirchenväteraltar Michael Pacher's in der k. Gemäldegalerie in Augsburg und der k. Pinakothek in München* (Repertorium für Kunstwissenschaft, 1895, fasc. 2); — Karl Voll, *Mantegna und Pacher* (dans *Vergleichende Gemäldestudien*; München et Leipzig, Georg Müller, 1907, in-8 ill.); — Walter Mannowsky, *Die Gemälde des Michael Pacher*; München et Leipzig, Georg Müller, 1910, in-8, 120 p. av. 52 pl.; — Friedrich Wolff, *Michael Pacher*; Berlin, Fr. Stödtner, 1910, album gr. in-fol. de 96 pl.; — Hans Semper, *Michael und Friedrich Pacher, ihr Kreis und ihre Nachfolger*; Eszlingen a. N., P. Neff, 1911, in-8, xii-404 p. av. 186 fig.; — Oscar Doering, *Michael Pacher und die seinen, eine Tiroler Künstlergruppe am Ende des Mittelalters* (coll. « Monographien zur Geschichte der christlichen Kunst », vol. III); München-Gladbach, B. Kühlen, 1913, in-4, xi-170 p. av. 32 fig. et 1 planche; — Robert Stiassny, *Ein mittelalterlicher Alpenkünstler* (dans la *Deutsche Rundschau*, septembre 1897), et *Michael Pachers St. Wolfgangeraltar* [introd. par Hans Tietze]; Wien, A. Schroll & Co, 1919, in-4 [iii-]239 p. av. 60 fig., et album in-fol. de 48 pl.; — F.-M. Haberditzl, *Zwei Altarbilder von Michael Pacher in der oesterreichischen Staatsgalerie* (dans *Die bildenden Künste. Wiener Monatshefte*, 2^e année [1919], fasc. 1-2); — George A. Simonson *Two paintings by Michael Pacher* (dans *The Burlington Magazine*, janvier 1921); — Erich Strohmmer, *Michael Pachers Altar in St. Wolfgang am Abersee*; Wien, E. Hölzel, 1921, in-8, 15 p. av. 10 pl.

2. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1894, t. I, p. 327 et 469, t. II, p. 42 et 265.

3. *Die bildenden Künste im Grossherzogtum Baden ehemals und jetzt*; Konstanz, 1884-89, p. 462.

Carlsruhe? Le nom de Michel Pacher ne se trouve pas, comme il l'allègue, dans l'inscription mutilée, citée par Mone, que portait ce retable, et la reproduction que donne de cette peinture M. Doering ne justifie guère une semblable attribution : avec l'auteur du catalogue du Musée de Carlsruhe de 1887, nous verrions plutôt dans cette œuvre une production d'un artiste alsacien influencé par Schongauer.

Ce livre de M. Doering, où se trouve rassemblé et coordonné très clairement tout ce qu'on sait sur Pacher comme peintre et comme sculpteur, est assurément le meilleur ouvrage qu'on ait publié sur le maître tyrolien, ses collaborateurs et ses successeurs. Édité avec beaucoup de goût et richement illustré, il met sous nos yeux, en d'excellentes reproductions, toutes les œuvres essentielles dues à Pacher ou qui s'y rattachent, et l'on a plaisir à y trouver notamment les dessins, conservés au Musée d'Innsbruck, exécutés d'après les peintures du *bildstöckel*, aujourd'hui détruit, de Welsberg, les *Anges* en bas-relief du même musée qui sont probablement un fragment de l'autel exécuté en 1481-1484 pour l'église Notre-Dame de Bozen, le charmant panneau de *La Vierge entre sainte Catherine et sainte Marguerite* dans le cloître de l'église Saint-Pierre à Salzbourg, peut-être aussi œuvre de Michel, le *Baptême du Christ* de son frère Frédéric au Séminaire de Freising, le *Saint Pierre et saint Paul* du château de Tratzberg, que M. H. Semper¹ attribue également à cet artiste, mais que M. Doering, avec raison, juge bien supérieur au panneau de Freising, etc.

Le livre de M. Mannowsky n'est guère moins attrayant comme présentation et non moins excellent, mais se borne à l'étude des peintures dues à Pacher ou à son atelier : il classe dans les premières les six *Scènes de la vie de la Vierge* à l'autel de Sanct-Wolfgang et les peintures du revers de l'autel, les *Pères de l'Église* de la Pinacothèque de Munich provenant de l'ancien retable exécuté pour la cathédrale de Brixen, les fresques au portail de la Stiftskirche d'Innichen, les médaillons des *Pères de l'Église* dans la sacristie du couvent de Neustift, la *Vierge avec l'Enfant* à la voûte de la chapelle Saint-Érasme à Taisten, la fresque, malheureusement très effacée, représentant *La Vierge entre saint Pierre et saint Paul* à l'église de Sterzing, que M. Mannowsky révèle pour la première fois ; — dans le second groupe : les peintures de l'intérieur et du revers des volets de Sanct-Wolfgang (Frédéric Pacher ayant à son actif le *Baptême du Christ*, le *Christ lapidé dans le temple*, le *Miracle de la multiplication des pains et des poissons*, la *Résurrection de Lazare* et les *Scènes de la vie de saint Wolfgang*), les quatre autres épisodes de la vie du même saint² à Augsbourg, provenant du retable de Brixen, etc. De belles photogravures reproduisent toutes ces œuvres dans leur ensemble et leurs détails les plus intéressants.

Aux créations du pinceau de Michel Pacher il conviendrait, suivant M. Haberditzl et M. George A. Simonson, d'ajouter deux beaux panneaux entrés en 1919 au Musée de Vienne : le *Mariage de la Vierge* et la *Flagellation du Christ* ; et, de fait, autant qu'on en peut juger d'après les gravures qu'en a données le *Burlington Magazine* dans son numéro de janvier dernier, ces peintures offrent toutes les caractéristiques des œuvres de Pacher.

Mais voici deux publications plus importantes qui, sous forme de deux albums consacrés en majeure partie à l'autel de Sanct-Wolfgang, dont ils reproduisent en des planches magnifiques toutes les sculptures et les peintures, avec des détails dans la grandeur des originaux, constituent de véritables monuments à la gloire du maître. Le premier de ces albums, publié en 1910 par M. Friedrich Wolff, comprend 142 phototypies groupées sur

1. Dans un album publié à l'occasion du Congrès international d'histoire de l'art tenu à Innsbruck en 1902 : *Altiösterreichische Kunstwerke des XV. und XVI. Jahrhunderts* ; Innsbruck ; H. Schwick, in-4.

2. Et non de l'évêque Nicolas de Cusa, comme nous l'avions écrit par erreur, d'après l'inventaire de la Direction centrale des beaux-arts de Munich, dans notre article de 1894 (t. II, p. 466 et suiv.). C'est à M. Strompen (article cité plus haut) qu'on doit l'explication véritable de ces scènes.

M. Karl Voll, dans ses intéressantes *Études comparatives de peintures*, a rapproché une de ces compositions d'une de Mantegna aux Eremitani de Padoue, pour montrer dans la perspective d'une place de ville l'influence du maître italien, — d'ailleurs visible, comme nous l'avons observé autrefois, dans bien d'autres détails.

96 planches, dont 69 pour l'autel de Sanct-Wolfgang, 6 pour celui de Gries, 17 pour le retable de Brixen à Munich et à Augsbourg, 2 pour la *Madone* de l'église des Franciscains de Salzbourg, et 2 pour le beau *Crucifix* sculpté de l'église de Bruneck que nous avons décrit jadis. Il devait être suivi d'un volume de texte qui n'a pas encore paru. — Le second album, accompagné, lui, d'une monographie, et publié l'an dernier à Vienne, est l'œuvre d'un historien autrichien, Robert Stiassny, qui consacra trente années de sa vie à l'étude du maître (nous annonçons déjà son livre en 1894) et qui malheureusement est mort il y a trois ans avant d'avoir eu la joie de voir paraître ce travail, que présente un de ses amis, M. Hans Tietze. Le chef-d'œuvre de Pacher y est célébré, on peut le dire, de façon définitive ; il est l'objet d'une étude minutieuse qui, après l'avoir évoqué dans son milieu, en retrace l'histoire, en suit pas à pas l'exécution, en scrute la technique, en décrit successivement toutes les parties, avec une érudition et un amour qui en rendent plus sensibles les beautés. Cet autel — le plus magnifique, sans contredit, de tous ceux du même genre — est un monde d'une infinie variété, dont on ne se lasse pas d'admirer les mille détails, somptueux ou charmants. Si Pacher, nous l'avons vu, n'a pu exécuter à lui seul un tel ensemble, c'est lui cependant qui, en sa qualité de chef d'atelier responsable du travail, d'après le contrat¹, en a tracé l'ordonnance, dirigé l'exécution, et s'est réservé les parties principales : les scènes peintes de la vie de la Vierge accompagnant le centre du retable et la prédelle, et très probablement — quoique ce ne soit pas l'avis de R. Stiassny, qui considère comme presque impossible l'union dans un même artiste de deux maîtrises aussi grandes en peinture et en sculpture et prétend que Pacher n'est mentionné comme sculpteur dans aucun texte (mais que fait-il de l'inscription que nous avons citée² existant à l'église de Gries ?) — l'incomparable groupe central de *Dieu le Père et la Vierge*, et les inoubliables statues de *Saint Wolfgang* et de *Saint Benoît*, de *Saint Georges* et de *Saint Florian*, que Stiassny met avec raison au-dessus de toutes les créations d'Adam Krafft, de Syrlin, de Veit Stoss et de Riemenschneider. Un autre artiste aurait taillé les figurines d'anges, si délicieuses, et les statuettes de *Sainte Marguerite* et de *Saint Michel* ; un autre, les armures, les couronnes, les merveilleux bijoux et les broderies des vêtements, les crosses, la mitre de saint Wolfgang et le modèle de l'église qu'il tient, l'*Adoration des Mages* de la prédelle, enfin l'ornementation architecturale. R. Stiassny, comme M. Mannowsky, voit deux mains différentes dans les scènes peintes de la vie du Christ à l'intérieur des volets fermés, et, à l'inverse de son confrère (et c'est aussi notre avis), encore une autre dans les épisodes de la vie de saint Wolfgang. C'est une vraie jouissance que de feuilleter, à la lueur de ces commentaires, les planches où toutes ces créations admirables sont mises sous nos regards : le retable dans son ensemble avec ses volets fermés, puis ouverts par paires ou complètement développés ; ensuite, successivement, chacune des peintures et des sculptures, puis les détails de chacune d'elles à une échelle qui permet d'en apprécier la facture et d'en goûter toute la saveur. On en garde pour longtemps le souvenir émerveillé. Le retable de Gries et ses diverses parties font l'objet des sept dernières planches.

N'oublions pas de signaler, en terminant, à ceux qui ne pourraient s'offrir ce luxueux ouvrage une charmante plaquette qui vient de paraître à Vienne chez l'éditeur Hölzel, et qui réunit, avec une substantielle introduction de M. E. Strohmer, dix vues excellentes de l'autel en entier et de ses plus belles sculptures et peintures.

AUGUSTE MARGUILLIER

1. R. Stiassny publie (p. 32) le texte, conservé dans les archives du couvent de Mondsee, de ce contrat, signé le 13 décembre 1471 avec l'abbé de ce monastère et qui stipulait pour Pacher une rétribution de 1 200 florins d'or hongrois, équivalant, calcule Stiassny, environ à 13 600 couronnes autrichiennes d'autrefois. Mais alors le pouvoir d'achat de l'argent était bien plus grand que de nos jours.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1894, t. I, p. 470, note 2.

Le Gérant : CH. PETIT.

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.



DESSIN DE SANDRO BOTTICELLI POUR ILLUSTRER L' « ENFER » DE DANTE
(Cabinet des estampes, Berlin.)

DANTE PEINTRE

« pigliar occhi per aver la mente. »
(*Paradiso*, XXVII, 92.)



PORTRAIT DE DANTE
ATTRIBUÉ A GIOTTO
(Musée national, Florence.)

Le monde entier des âmes fête cette année le jubilé de Dante Alighieri, mort le 14 septembre 1321 à Ravenne. Chaque famille de l'esprit humain célèbre dans sa branche ce père universel, qui en toutes a répandu la vie. Les arts du dessin ne peuvent pas rester indifférents. N'oublions pas qu'il a voulu lui-même se représenter à nos yeux sous les traits d'un peintre, — et dans quelle occasion ? — le jour anniversaire de la mort de Béatrice.

Reportez-vous au récit de la *Vita Nuova* : — « Je m'étais assis en un lieu où, me souvenant d'Elle, je dessinais un ange sur des tablettes. » — Des amis s'étaient approchés : « Ils regardaient ce que je faisais, et, d'après ce que l'on me dit ensuite, ils avaient été déjà là quelque temps, avant que je m'en aperçusse. » — Le peintre et les amis échangent quelques mots, et puis : « ceux-ci étant partis, je retournai à mon travail, c'est-à-dire à dessiner des figures d'anges¹. »

Scène délicieuse, assurément. Vraie ? Peut-être. Imaginaire ? Qui peut savoir ? Malheur à qui prétend chercher dans la *Vita Nuova* des renseignements de fait ! Dans l'œuvre d'un poète lyrique, tout est vrai ;

1. *Vita Nuova*, traduite et commentée d'après le texte de la « Società dantesca » par Henry Cochin (Paris, Champion, 1914, pet. in-8 ; 2^e éd., 1916).

ainsi l'enseigne Platon. Si Dante s'est représenté sous les traits d'un peintre, cela répondait du moins à la vérité de sa pensée. Quand Maurice Denis a rencontré cette image à interpréter dans son édition sans pareille de la *Vita Nuova*, il l'a amoureusement développée en une composition où le vrai et l'imaginaire fraternisent. Rien de plus dantesque que son heureux anachronisme. Il a assis le peintre Dante sur une des terrasses de San Miniato, d'où se déroule à ses pieds le panorama de Florence et de l'Arno, tel que le temps et l'art l'ont fixé pour nous.

Dante est peintre. Gardons cette notion sans discuter.

Il a été chéri par bien des peintres de divers temps, et surtout au dix-neuvième siècle, par nos romantiques français et les Préraphaélites anglais. On célèbre tous ces fameux illustrateurs, en ces jours de Jubilé. Quelques-uns en sont dignes, comme notre Delacroix, et d'autres moins. Parmi les illustrateurs du passé, il en est un qui tient le premier rang : il est impossible de parler de Dante et de la peinture sans penser à Sandro Botticelli ¹.

Les merveilleux dessins de Botticelli vont tenir une grande place dans le Jubilé que nous fêtons en France. Ils viennent d'être interprétés par la main d'un excellent graveur, et tels, ils accompagneront une traduction en prose rythmée qui assurément restera unique. J'apporte ici quelques exemples de ces deux grandes œuvres d'art : pour la joie des yeux plusieurs des bois de M. Jacques Beltrand, et pour celle des esprits quelques-uns des superbes décasyllabes de M. André Pératé ².

*
* *

Dante aimait les peintres. Il nous l'a fait connaître. Je ne reviens pas sur Cimabue et Giotto, sur les miniaturistes Oderisi de Gubbio, et Franco le Bolonais, ni sur les discussions que ces noms ont soulevées. — Dante a vanté aussi l'œuvre des sculpteurs : les bas-reliefs du *Purgatoire* font penser aux sculptures de l'école pisane, et le sol même de la montée à la montagne sainte a des pavés niellés, à la façon de ceux, de diverses époques, que nous montre la cathédrale de Sienne.

Ce que je veux retenir, c'est le rang intellectuel où Dante place les artistes du dessin en général ; c'est le cas qu'il fait de leur gloire. Il s'en faut que

1. Sur l'illustration de la *Divine Comédie* par Botticelli, voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1885, t. I, p. 404 et t. II, p. 43, l'article de Ch. Ephrussi sur le manuscrit de Berlin ; et, en 1887, t. I, p. 196, l'article où André Pératé, le premier, a fait connaître par d'excellents calques, les feuilles révélées par lui à la Vaticane.

2. André Pératé m'a permis, et je l'en remercie cordialement, de mettre au pillage sa traduction, en y prenant, sans scrupule, tel fragment qui m'était utile ; c'était soumettre à une rude épreuve son beau travail : on verra comme il en sort triomphant.

tous les hommes de son temps les aient cotés aussi haut : Pétrarque les rangeait presque parmi les artisans manuels. La hauteur où Dante exalte les peintres nous rapproche du sentiment de la Renaissance. Je ne sais pas si l'on a assez insisté sur ceci : il met les peintres sur le même plan que les poètes, dans le cercle où il se voyait lui-même : le cercle des



DANTE DESSINANT SUR LA TERRASSE DE SAN MINIATO
COMPOSITION DE M. MAURICE DENIS GRAVÉE SUR BOIS PAR M. JACQUES BELTRAND¹

orgueilleux. Les peintres pratiquent, ainsi que les poètes, « l'amour, sans plus, du vert laurier ». — Et il faut qu'on leur enseigne la modestie ;

O vaine gloire des puissances humaines,
combien le vert de sa cime peu dure !²

Le vert de leur feuillage dure peu, soit ; mais à l'heure où il s'épanouit

1. Pour une édition de la *Vita Nuova* imprimée pour « Le Livre contemporain » ; Paris, Imprimerie Nationale, 1907, petit in-folio.

2. *Purg.*, XI, 91.

il est le plus beau du monde. Tel pour le peintre, et tel pour le poète, car le poète parle, le peintre parle aussi ; seulement, le poète parle aux oreilles, tandis que le peintre parle aux yeux : c'est le *visibile parlare* ¹.

Le peintre parle, et sa parole — représentation des choses sensibles — est un enseignement. Toute parole a un sens caché. L'art est nécessairement symbolique, et les objets naturels ne sont que les signes sensibles du surnaturel. Il n'en est que plus nécessaire de les représenter dans leur réalité.

Dante paraît à l'heure même où les arts du dessin prennent, dans sa patrie, leur plus rapide développement. Il me semble qu'il conduit le mouvement, car son principe d'art est celui des peintres de son temps : le réalisme. Voilà qui peut paraître étrange à dire, alors qu'il s'agit de peintres mystiques, et du poète d'une épopée purement idéale. Voilà pourtant qui est certain.

Dans la seule circonstance où Dante ait voulu préciser les mérites d'une œuvre d'art, ce qu'il a vanté uniquement c'est l'imitation exacte de la nature. Du bas-relief de *L'Annonciation*, sur la côte du Purgatoire, ce qu'il admire c'est la vie des personnages : « On jurerait », dit-il, « qu'on entend l'ange dire : « Ave » et la Vierge : « Ecce ancilla » ². — Ils sont « parlants », dirions-nous.

Un pareil éloge, semble-t-il, n'était pas celui que prisait le moins les artistes de cette époque, ces « Primitifs » que nous nous figurons volontiers nourris du seul idéalisme. Faisant l'éloge de l'un d'entre eux, un chroniqueur le nommera, avec enthousiasme : « le singe de la nature ! »

*
* *

Les « Muses » de Dante sont à ses yeux, comme elle l'étaient pour l'antiquité : les « Filles de Mémoire ³ ». Comme principe de son inspiration, il invoque sans cesse la *Mémoire*. « O Mémoire », dit-il, « toi qui as écrit ce que j'ai vu ! ⁴ ». Remarquez bien ceci : écrire *ce qu'il a vu* ; — pour le poète, tout est là. Et il précise : les Muses jadis ont aidé Amphion à bâtir une ville. Dante les supplie de l'aider, car il veut, lui aussi, bâtir. Pour que le poète bâtisse, que lui faut-il ? La condition de sa construction, c'est que « le mot ne soit pas différent du fait ». — Il demande la grâce de la réalité !

Le mot qu'il veut « semblable au fait », c'est le mot qui peint, c'est l'expression par l'art de la vérité de la nature.

J'appelle l'attention sur des passages où Dante emploie ces mots *natura*

1. *Purg.*, X, 95.

2. *Purg.*, X, 40.

3. Voir sur ce point l'étude que j'ai insérée au *Bulletin du Jubilé pour la célébration du sixième centenaire de la mort de Dante Alighieri* (Paris, Lib. de l'Art catholique, fasc. 1).

4. *Inf.*, II, 7.

et *arte*. Ces deux mots pour lui marchent de pair. Il aura occasion de nous définir la nature et l'art, lorsqu'il voudra montrer que la beauté de Béatrice, même sur la terre, les surpasse l'un et l'autre. — Béatrice lui dit :

Onc ne t'offrirent nature et art plaisir
tel, que les beaux membres où je fus close,
et qui sont ore en poussière réduits ¹.

La beauté de Béatrice est la « nourriture de ma vue », dit le poète ² ; — non pas toutefois la « nourriture » que donnent aux yeux la nature et l'art ; car l'œuvre de la nature et l'œuvre de l'art, jointes toutes les deux ensemble, ne seraient « rien » auprès de la beauté de Béatrice. Pour nous faire justement entendre cela, Dante a dû préciser, en quelques mots serrés, ce que c'est que l'œuvre de la nature et ce que c'est que l'œuvre de l'art. Laissons donc pour un instant le paradoxe de la beauté de Béatrice, et analysons la définition de l'art et de la nature ³.

Quelle est la « nourriture » que « la nature » donne aux yeux ? — C'est « la chair » de l'homme. — Quelle est la « nourriture » que leur donne « l'art » ? — C'est la « peinture » de cette chair. — Et pourquoi la nature et l'art nous donnent-ils cette nourriture ? — Entendez bien : « Ils prennent les yeux pour avoir l'âme ⁴ ! »

Rares et profondes paroles, à proposer à la méditation des peintres. Car il s'agit bien ici de l'art tel que nous l'entendons, et spécialement de la peinture. — Est-ce hyperbole de dire que j'aperçois ici toute une doctrine ?

*
* *

Il ne faut pas s'étonner de rencontrer chez ce poète cette doctrine de peintre. Jamais poète ne fut plus peintre que celui-là, peintre de la nature. J'en veux donner la preuve par quelques exemples. On n'a, en vérité, que le choix.

D'abord j'avoue que la nature n'est pas seule dans la *Divine Comédie*. Le fantastique pur y trouve parfois sa place. On le rencontre dans la partie grotesque de l'*Enfer* : telle la folle évolution des démons crocheteurs au chant XXI, le sujet de l'un des plus curieux dessins de Botticelli. Ces images-là rapprochent surtout Dante de l'art des siècles antérieurs. Nous avons vu ces diables-là dans combien de *Jugements derniers* ?

En dehors d'eux et de quelques autres types de rêve, nous constaterons presque toujours, je pense, que Dante, dans sa mythologie même, appuie

1. *Purg.*, XXXI, 49.

2. *Par.*, XXI, 19.

3. *Par.*, XXVII, 91.

4. « *La mente* ». Ce mot me paraît devoir être pris ici dans son sens général.

les éléments de son fantastique sur quelque observation vivante de la nature. Les Centaures ramènent son souvenir aux cavalcades de chasse qu'il a aimées dans sa jeunesse. Ainsi dans bien d'autres cas ; il est presque toujours possible, dans ses figures, je dirais dans toutes ses métaphores, de retrouver le trait qui lui vient de la nature, — l'œil d'un peintre, le dessin, la couleur d'un peintre.

Ici je me demande : de quel peintre ? Je répondrais presque : de ceux de tous les temps, — et on le verra. — Mais tout d'abord, évidemment, il nous fait penser aux bons peintres de fresques de son temps, pour ce qui est surtout de l'expression. C'est le propre du peintre toscan du quatorzième siècle, d'exprimer par un trait simple et net, par le dessin d'un geste, d'une attitude, d'un mouvement des yeux, tel sentiment, tel état mystérieux de l'âme ; il y réussit mieux qu'aucun peintre d'aucun autre temps. Ainsi fait Dante : il note sobrement, presque sans détail, et cependant il exprime les caractères des hommes, les pensées, les passions. Il a des groupes, des personnages, qui font penser à Giotto, à quelque Siennois, aux Orcagna.

Voici quelques types d'immobilité dantesque ou giottesque : dans les Limbes, les sages¹, — ni tristes, ni gais, impénétrables, des hommes silencieux aux yeux lents et profonds ; — sur la côte du Purgatoire, Sordello² :

. O âme lombarde,
que tu étais altière et dédaigneuse,
et, à mouvoir les yeux si digne et lente !
Elle ne nous disait aucune chose,
mais nous laissait aller, nous regardant
comme fait le lion qui se repose.

Voici une autre immobilité, mais exprimant cette fois la rage et le dépit. C'est Farinata le Gibelin (qui ne le connaît ?) après que Dante lui a jeté au nez la honte de sa défaite :

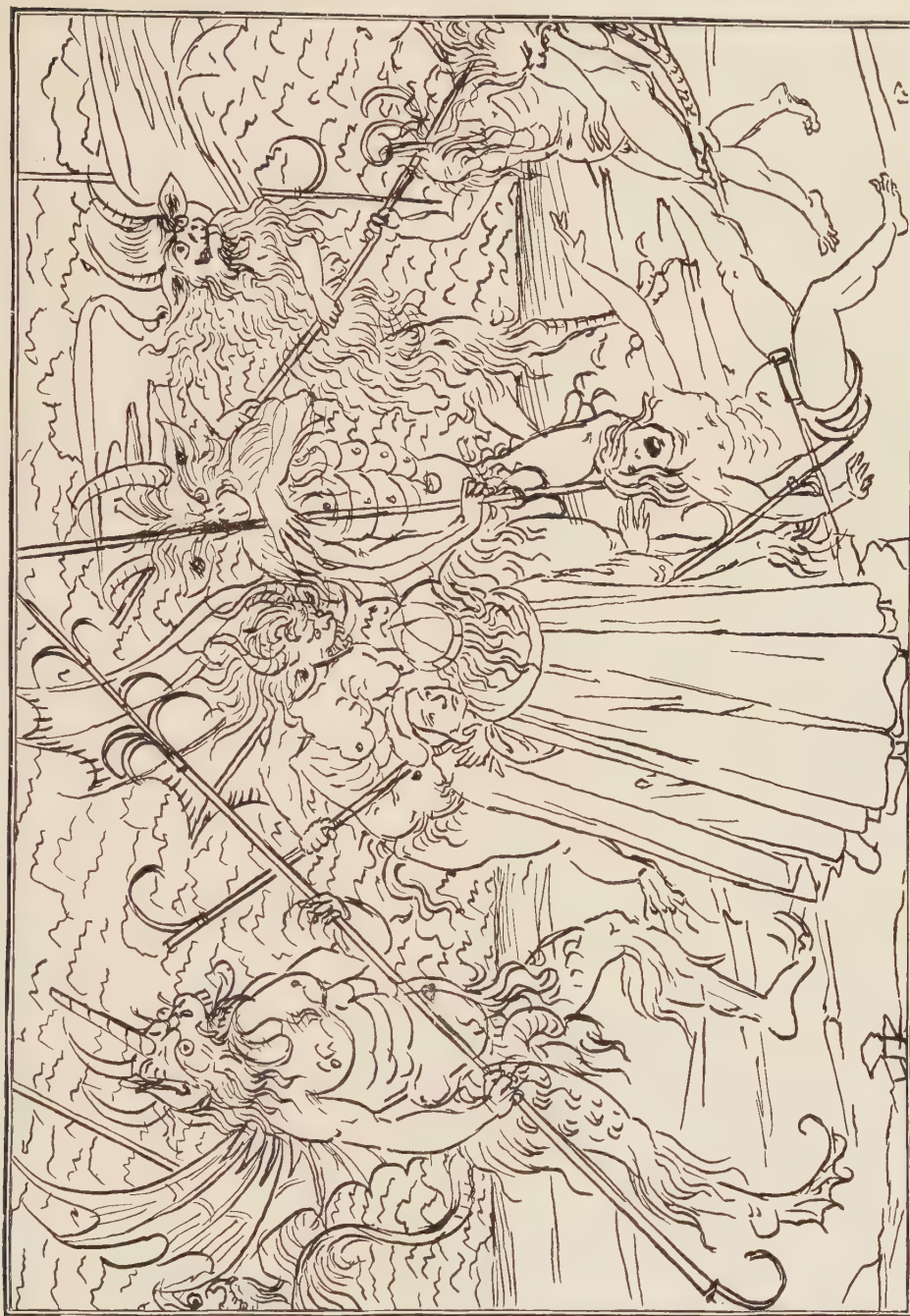
. . . ne changea de visage,
ne mut le col, ne plia son côté³.

Encore une immobilité : c'est le saisissement, la surprise : Dante a vu, quelque jour, à Florence, un montagnard de l'Apennin, qui reste effaré

. . . et contemple muet,
quand, rustique et sauvage, il entre en ville⁴.

Cette image des fils de saint François est du même ordre de dessin :

1. *Inf.*, IV, 84.
2. *Purg.*, VI, 61.
3. *Inf.*, X, 74.
4. *Purg.*, XXVI, 67.



LES DIABLES REPLONGENT LES DAMNÉS DANS LA POIX BOUILLANTE (« ENFER » DE DANTE, CH. XXI)
BOIS DE M. JACQUES BELTRAND D'APRÈS UN DESSIN DE BOTTICELLI
(Cabinet des estampes, Berlin.)

Silencieux, seuls et sans compagnie,
nous allions, l'un devant, et l'autre après,
comme en chemin vont les Frères mineurs¹.

Le poète ne tarde pas d'ailleurs à nous entraîner au delà et en avant des peintres de son temps, en mêlant ses figures au paysage. Au printemps, à la campagne, par un matin de gelée blanche que le soleil fait fondre, il voit un laboureur, sur le pas de sa maison, qui reste entre la crainte et la confiance, et jette un long regard sur les champs².

*
* *

C'est pour la figure de Béatrice que Dante réserve ses plus rares facultés d'expression. Il est bien, encore ici, de l'école des peintres de son temps. Les mignardes grâces de telle ou telle exquise dame de fresques, sont bien celles qu'il donne à la *gentilissima*. Mais le peintre-poète a vite fait d'aller plus loin. Il est incomparable. — Et voici la chose extraordinaire : Béatrice est vivante, humaine, réelle, de plus en plus, à mesure qu'elle s'élève dans le Paradis. Certes, elle a des traits célestes, et que des yeux humains ne sauraient contempler naturellement. Tel son rire : il a fallu que le poète fût monté au delà du huitième ciel pour en pouvoir, sans mourir, supporter la vue. Mais pensez-vous que cela exclue de la figure de la Dame toutes les variétés et tous les charmes du rire humain, et du sourire ? — Rire d'amour :

. . . m'illuminant d'un rire
qui dans le feu rendrait un homme heureux !³

Sourire de gaieté et de raillerie :

. je souris,
dit-elle, de ton puéril penser !⁴

Ce rire-là est surtout plaisant dans cette scène où Dante, s'étant laissé exalter un peu dans un dialogue avec son ancêtre le Croisé, Béatrice, par un petit rire, avertit son ami qu'il s'égare⁵. Elle fit, dit-il, comme la dame de la Table ronde, qui toussa pour mettre la reine Geniève sur ses gardes.

Le rire est l'expression de la bouche ; les yeux ont leur langage aussi :

Et les yeux de Béatrice, fixés
encor sur moi, du cher assentiment
à mon désir, me firent assuré⁶.

1. *Inf.*, XXIII, 1.

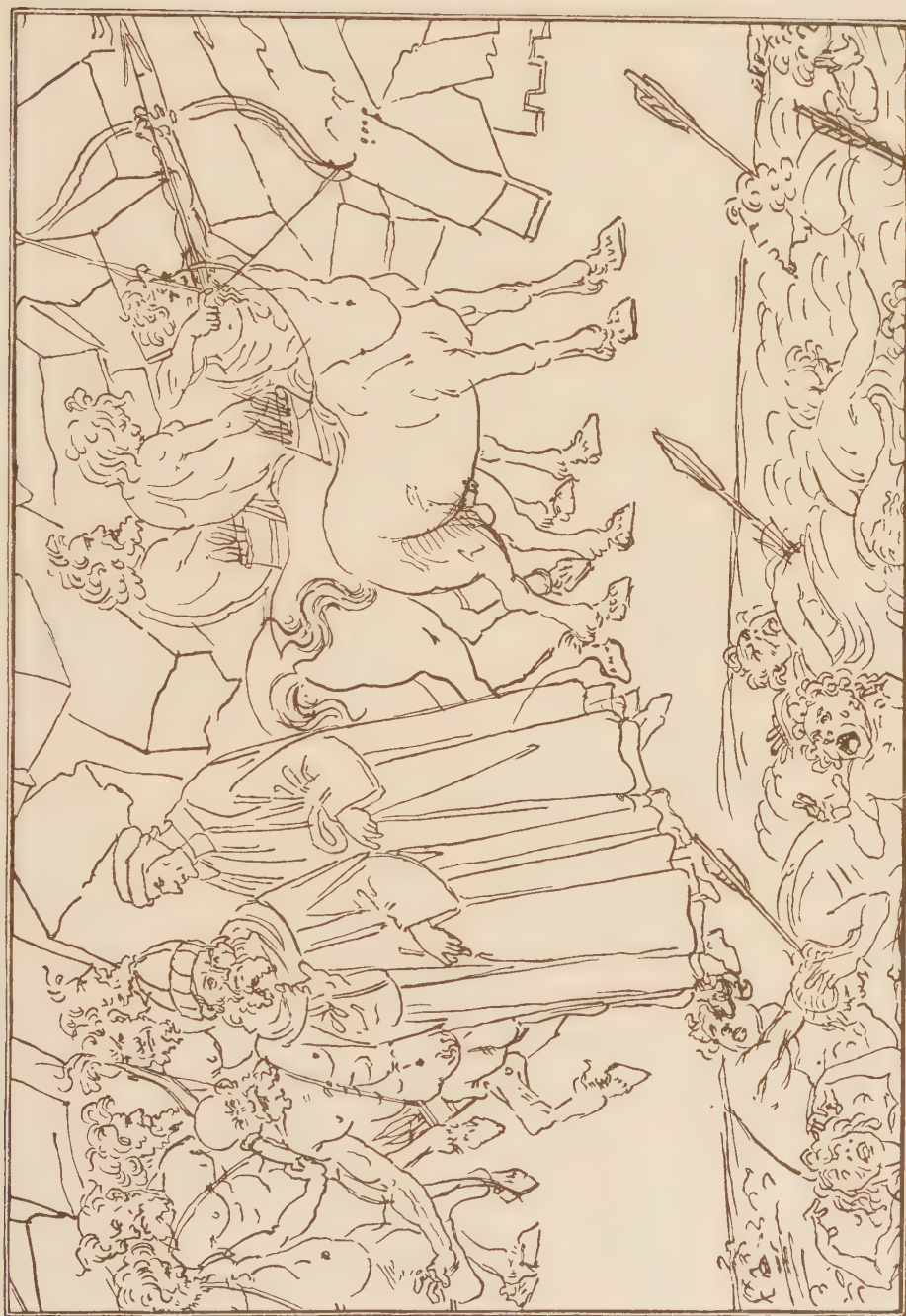
2. *Inf.*, XXIV, 4.

3. *Par.*, VII, 17.

4. *Par.*, III, 25.

5. *Par.*, XVI, 13.

6. *Par.*, IX, 16.



LES CENTAURES PERCENT
DE LEURS FLÈCHES LES DAMNÉS
PLONGÉS DANS LE PHLÉGÉTHON.
(DANTE, *l'Enfer*, ch. XII.)

Bois de M. Jacques Beltrand,
d'après un dessin de Botticelli.
(Cabinet des estampes, Berlin.)

Béatrice a des immobilités expressives. Sur le côté du char que traîne le Griffon au Paradis terrestre, elle se dresse, penchée un peu, au moment où elle aperçoit Dante de l'autre côté de la rivière pure, en une attitude souveraine pareille à celle d'un grand chef de guerre à bord de sa galère ¹ :

Tel l'amiral, qui en poupe et en proue,
vient regarder la troupe qui manœuvre
parmi les nefs, et l'excite à bien faire,
telle sur le côté gauche du char

.
je vis la Dame qui m'était apparue
dessous le voile de la fête angélique
porter les yeux vers moi delà le rû.

Elle est hautaine et sévère. La pitié ne lui manque pas, ni l'amour ; mais elle ne les laisse pas paraître encore. Les anges la prient pour le coupable ; elle va s'adoucir, mais non aussitôt. Elle est semblable à une mère qui châtie un enfant coupable. Elle reste toute droite, sans bouger, sur le côté du char.

*
* *

Tel est le dessin de Dante. Il va l'illustrer quelquefois par des images de la campagne. Notez ce moment unique, celui où Béatrice attend l'arrivée du cortège triomphal du Christ ² :

Comme l'oiseau, dans les feuilles qu'il aime,
posé sur le nid de ses chers petits,
durant la nuit qui lui cache les choses,

.
devance l'heure à la cime des branches,
avec ardeur attendant le soleil,
d'un regard fixe, à peine l'aube née ;
ainsi ma Dame, attentive et dressée
se tenait là, l'œil tourné vers la plage.

Même appuyée de cette image champêtre, de cette vivante comparaison, — cette figure de Béatrice est encore bien de l'âge des premiers peintres toscans. Je leur concéderais même par surcroît les couleurs de son costume au Purgatoire, et jusqu'à sa couronne de fleurs et d'anges :

. dedans un nuage de fleurs
qui par les mains angéliques montait,

1. *Purg.*, XXX, 58.

2. *Purg.*, XXIII, 1.

et retombait par dedans et dehors,
sur un blanc voile ses cheveux ceints d'olive,
m'apparut une Dame en un vert manteau,
sa robe ayant couleur de flamme vive ¹.

Les cortèges magnifiques de la *Divine Comédie* peuvent appartenir encore au même art : il faut avoir aux yeux et à la mémoire les *Triumphes* de l'église inférieure d'Assise, les grandes allégories du Palais communal de Sienne. Le xiv^e siècle a connu aussi parfois le mélange des figures humaines aux arbres, aux jardins ; et n'oublions jamais le doux bosquet des dames et des damoiseaux au *Triomphe de la Mort* à Pise.

Mais ces aspects-là vont tout envahir. Nous approchons de tout un règne de dames marchant, dansant, mêlant leur grâce à celles de paysages sans doute mystiques mais d'une beauté toute naturelle. Ce règne appartient aux peintres du xv^e, à l'Angelico déjà, beaucoup à Gozzoli, à plusieurs autres, — surtout à Botticelli. Tout l'art de ceux-ci encore est prévu par l'art de Dante.

Voici les dames qui cueillent des fleurs : Lia au lever du jour :

Jeune et belle en un songe me semblait
voir une Dame aller par une lande,
cueillant des fleurs ; et en chantant disait... ²

Puis c'est Mathilde, dans un paysage vrai, puisqu'il fut inspiré par la *pineta* de Ravenne, mais qui fait penser aux jardins de la Renaissance :

Elle m'apparut là, — comme bien apparaît
soudainement chose qui par merveille
fait dévier de toute autre pensée, —
une seule Dame, qui s'en allait
chantant, — et qui cueillait fleur après fleur,
dont était tout émaillé son chemin ³.

Le peintre va nous donner le dessin minutieux de chacun de ses pas :

Comme se tourne, — les pieds pressant la terre
et joints entre eux, — une Dame qui danse,
et met un pas à peine devant l'autre ;
dessus les fleurs vermeilles et les jaunes,
elle tourna vers moi ⁴.

*
* *

Nous voici venus à la danse ! Elle tient grande place parmi les images de

1. *Purg.*, XXX, 28.

2. *Purg.*, XXVII, 97.

3. *Purg.*, XXVIII, 37.

4. *Purg.*, XXVIII, 52.

la *Divine Comédie*. — On trouve la danse encore chez d'autres poètes, ou peintres vers la même époque ? — Sans doute. Lesquels ? Dans des livres de volupté comme le *Décameron* ou le *Paradis des Alberti* ? Pas là seulement ! Qui ne connaît la danse céleste de Fra Jacopone dans sa fameuse chanson, et la danse des moines et des anges dans le *Paradis* de Fra Angelico ?

Il a dû y avoir dans les danses d'alors quelque élément d'angélique élégance, que nous modernes avons peine à concevoir. Voyez : le plus ascète des



ASSEMBLÉE DE DAMES ET DE DAMOISEAUX (DÉTAIL DU « TRIOMPHE DE LA MORT »)
FRESQUE DU XIV^e SIÈCLE
(Campo Santo, Pise.)

évêques du xv^e siècle, celui que Fra Angelico avait fait nommer évêque de Florence, saint Antonin ne craint pas de reconnaître dans la danse des symboles pieux ! Il mettait en garde une pieuse pénitente contre la vanité « des chants et des danses », mais lui donnait ce secret pour s'en défendre : « Supposez que vous êtes en Paradis, et que vous entendez les concerts des anges, que ces danses et ces chants sont les chœurs des vierges, qui chantaient et danseraient devant le trône de l'Agneau sans tache !¹ »

1. Dans le livre *Opera a ben vivere*, dont je suis heureux de signaler une récente traduction française par M^{me} Thiérard-Baudrillart (Paris, Perrin).

Ce délicieux conseil d'un saint, me paraît bien propre à expliquer les danses de la *Divine Comédie* ; ces danses occupent surtout le *Paradis*, qui tout entier, on peut le dire, n'est plus par moments qu'une immense danse ; les esprits bienheureux, les Docteurs, les Apôtres, sont entraînés par la cadence ; l'Église danse et chante l'aubade à Jésus son Seigneur¹. La grâce, l'harmonie, l'élégance des lignes corporelles, lesquelles symbolisent les beautés spirituelles, c'est la danse qui les fournit au peintre. — Comment ? — Nous le devinons, à vrai dire, sans le savoir tout à fait. Pour préciser la justesse parfaite du dessin des personnages isolés, et des multiples groupes, il faudrait avoir l'exacte connaissance des danses variées, conformes aux paroles des chansons, se combinant aux reprises des mélodies, nous suivrions mieux :

. dames au bal,
mais qui s'arrêtent, écoutant en silence,
tant qu'elles aient saisi un air nouveau².

Le vers de Dante scande le rythme de la danse, de même qu'il fixe, comme un crayon, la ligne des figures. — Il faut observer surtout les chants XXIV et XXV du *Paradis*, où triomphent les plus hauts esprits. C'est le développement d'une immense ronde, avec toutes ses variétés et ses épisodes.

Et comme, dans les horloges, les roues
tournent si bien que la première à l'œil
semble en repos, et l'ultime voler,
ainsi ces chœurs, différemment dansant,
me faisaient, du degré de leur richesse,
les estimer, ou rapides, ou lents³.

Cette ineffable guirlande se déroule jusqu'au tableau final : c'est une danse de noce, où Béatrice tient la place timide de l'épousée nouvelle. La voici donc encore une fois immobile et expressive, souriant aux filles qui ballent en son honneur ; sans bouger, elle se penche un peu vers Dante, juste assez pour lui murmurer quelques mots et lui expliquer le mystère.

*
* *

Botticelli était bien l'homme pour comprendre et rendre toutes ces formes, infiniment variées. Il est facile de voir, d'ailleurs, combien il connaissait Dante, et ce qu'il lui doit. L'inspiration de ses plus fameuses peintures est dantesque. Mais Dante le déborde. Il en déborde bien d'autres encore. Il est

1. *Par.*, X, 141.

2. *Par.*, X, 79.

3. *Par.*, XXIV, 13.

un peintre unique de cette nature que saint François avait sanctifiée. Dante artiste est rempli de l'esprit franciscain. Il semble que la *Divine Comédie*, qui est le cantique de l'infini, soit en même temps le cantique des créatures.

Entrant dans le détail, on y reconnaîtra souvent, le cantique des animaux. C'est un terrain où Botticelli a suivi, et où l'on retrouve aussi des peintres de la Renaissance italienne, tels que Pisanello, et parfois Mantegna.

Voici le lévrier dans son élan, à la seconde où l'on lâche sa laisse¹. Et,



Phot. Anderson.

LA DANSE DES ANGES (DÉTAIL DU « PARADIS »), PAR FRA ANGELICO
(Musée du couvent de San Marco, Florence.)

par contre, voici les lents moutons, si bien moutonnants², les chèvres tout emmêlées au paysage³.

. Que dire des oiseaux ? Ils sont partout ! C'est le faucon,

. . . qui, déchaperonné,
meut la tête, et bat ses flancs de l'aile,
montrant son envie et faisant le beau⁴.

1. *Inf.*, XIII, 125.

2. *Purg.*, III, 79.

3. *Purg.*, XXVII, 76.

4. *Par.*, XIX, 34.

Dans l'épisode de Françoise de Rimini, trois sortes d'oiseaux fournissent des images¹, les bandes d'étourneaux dans le ciel froid d'hiver, les longues lignes des grues, qui s'en vont chantant « leur lai », — et enfin les colombes :

comme colombes, du désir appelées
d'une aile ouverte et plane, à leur doux nid.
volent, dans l'air par le désir portées.

Je penserais plutôt aux peintres précis du Japon quand Dante me dessine les poissons² et voit dans un étang d'eau claire les petits corps brillants pressés tout autour d'un appât. — Et les grenouilles ! Devant le serpent d'eau leur ennemi, elles fuient vers la terre à la hâte : on les voit l'une contre l'autre, — *abbicare*, — se serrer, comme font les épis dans la javelle³.

A quel peintre étrange et rare comparer Dante, quand il peint la contorsion magique du serpent et sa continuelle métamorphose ? C'est de cette image-là qu'il a pris son supplice des voleurs, et ce mouvement qui semblait indescrivable, — mais que l'esprit plastique de Botticelli a compris, — d'hommes et de monstres qui, sans cesse, se transforment l'un dans l'autre et retournent en eux-mêmes.

*
* *

Il est bien plus malaisé de proposer des comparaisons quand Dante peint dans la nature, les éblouissements de la lumière et de la couleur. Ce sont des ciels, des mers, des brouillards, des rayons, dont ont rêvé des Hollandais d'autrefois, des Anglais du xix^e siècle, et, plus avant dans ce même siècle, des impressionnistes français. Parmi plusieurs de divers âges, je retiens spécialement Claude Lorrain, et, mieux encore peut-être, Turner.

Combien d'exemples de ces merveilleux tableaux ne pourrait-on pas trouver ? J'en note quelques-uns : l'immobilité du ciel, une nuit d'été :

. . . dans les pleines lunes sereines
Trivia rit, parmi les nymphes saintes
qu'on voit orner le ciel de toutes parts⁴.

Maintenant l'aurore : le plus inouï peut-être des paysages, celui des premiers chants du *Purgatoire*. Un paysage ? — Non pas. C'est une suite de paysages où les images succèdent aux images ; on voit l'aube paraître, se

1. *Inf.*, V, 40, 46 et 82.

2. *Par.*, V, 100.

3. *Inf.*, IX, 16.

4. *Par.*, XXIII, 25.

nuancer, se colorer, le jour venir. C'est d'abord, sur l'horizon de la nuit pure, une teinte de « saphir oriental »¹ ; puis l'aube, et sur la mer au loin, sous les premiers rayons du soleil, ce « tremblement » des flots que jadis Eschyle nommait le « sourire innombrable ». Sur terre cependant, dans les coins ombreux où souffle un zéphir frais, la gelée du matin résiste encore aux traits de l'aurore. Mais le soleil monte ; c'est le jour déjà, ce n'est plus l'aurore ; si c'est l'aurore elle a vieilli un peu :

. . . les blanches et les vermeilles joues
(là où j'étais), de la charmante aurore,
par trop grand âge, devenaient orangées².

Quels mots de coloriste ! Ces lumières changeantes inondent une nature qu'ont vue en notre temps nos poètes impressionnistes, une nature.

Que les soleils marins peignent de mille feux !

Mais enfin un moment vient où les peintres sont laissés loin en arrière ! Le peintre-poète prend une allure qu'ils ne peuvent pas suivre : c'est la couleur vibrante d'un paysage étrangement mouvant. Il a préparé nos yeux, par la suite des nuances de nuit et d'aurore et de jour, pour y jeter enfin un mouvement vertigineux, vol de l'ange, plus rapide qu'aucun vol, si vif et si soudain que nous n'y pouvons croire, qui gagne, qui monte, qui s'enfle d'une étincelle en un astre.

Quelqu'un dit : c'est un *cinéma* ! Je proteste. Mais pourtant ? Cet outil-là reste-t-il nécessairement vulgaire ? Ne pourrait-il être autrement ?

Je vais trop loin. Je reviens aux peintres. Sans se risquer jusqu'à figurer en un éclair la venue vertigineuse d'un ange, plus d'un peintre s'est efforcé à exprimer la vibration, presque le mouvement même de la nature. Aucun en cela n'a égalé le peintre Dante ; les jeux de la lumière et de l'ombre, du soleil et des nuées sont des figures qui lui servent souvent à rendre sa pensée. Pour en attester la réalité, il va, jusqu'à solliciter la mémoire de son lecteur, la mienne, la vôtre :

Ressouviens-toi, lecteur, si dans les Alpes
te surprit le brouillard (où tu voyais
non autrement que taupes par leur taie), —
comme, quand la vapeur humide et forte
a commencé de s'éclaircir, la sphère
du soleil y pénètre lentement³.

1. *Purg.*, I, 13.

2. *Purg.*, II, 7.

3. *Purg.*, XVII, 1.

Il aime montrer largement la découverte qu'ouvre à nos yeux le rayon qui déchire la nuée : là où l'instant d'avant, dit-il, je ne voyais rien que l'ombre, tout à coup apparaît une prairie luisante de rosée et de fleurs¹.

Combien de paysages faits de brouillards et de rayons ! Ils lui ont été bien chers ! Quoi de plus prodigieux que le coup de vent qui purge l'air et balaie les nuages pour ouvrir, au plus haut du Paradis, les perspectives infinies :

Comme est splendide et serein l'hémisphère
de l'air, lorsque vient à souffler Borée
de cette joue où il est le plus doux,
parce que se purge et résout la brume
qui le troublait d'abord ; — et le ciel rit
avec les beautés de tout son cortège² !

*
* * *

Je m'arrête, car il faut bien s'arrêter !

On peut dire que les traits *de peintre* abondent dans tous les chants de la *Divine Comédie*. Mais ce n'est pas tout. Il n'est pas vain, et j'y reviens, de chercher dans la *Divine Comédie* une véritable esthétique de peintre naturaliste et symboliste. — On me dira : s'il y a cela, il y a cent autres choses encore. — Oui ! Mais il y a bien cela : la volonté d'une conscience scrupuleuse, pour représenter en vérité la nature créée de Dieu, — la volonté de :

« Prendre les yeux pour avoir l'âme ! »

HENRY COCHIN

1. *Purg.*, XXIII, 79.

2. *Par.*, XXVIII, 79.

ÉTUDES SUR NICOLAS POUSSIN¹

I

SUR QUELQUES ŒUVRES DE LA JEUNESSE DE NICOLAS POUSSIN



ORSQUE, au printemps de 1624, après bien des désirs et plusieurs vaines tentatives, Poussin partit enfin pour l'Italie, il avait presque trente ans, étant né en juin 1594. En 1611, Quentin Varin, de passage aux Andelys, encourage ses premiers débuts. L'année suivante, le jeune Normand, âgé de dix-huit ans, suit ce premier maître et vient à Paris. Depuis ce temps, il travaille de toutes ses forces, sous un maître ou sous un autre, puis seul, tantôt à Paris, tantôt voyageant à travers la France, accep-

tant les commandes trop rares et mal rétribuées que lui font des mécènes de hasard, ne plaignant ni la fatigue du corps ni celle de l'esprit, soutenu par l'unique passion de son art. Les biographes, Bellori et Félibien² surtout, ont énuméré quelques-uns des ouvrages qu'il produisit pendant

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 1911, t. II, p. 177, et 1919, p. 369; — *L'Art et les Artistes*, 1920, n° 8, p. 313; — *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 1920.

2. Giovanni-Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, 1672. Je citerai ici tantôt cette première édition de l'ouvrage, tantôt la traduction qui en a été donnée (en ce qui concerne la *Vie de Poussin*) par M. G. Rémond (Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1902). — André Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*; Paris, 1666; 2^e édition (première contenant la *Vie de Poussin*), 1685. Je citerai ici l'édition de Trévoux, 1725, t. IV.

cette période. Ce sont des travaux, sur la nature desquels nous ne savons rien de précis, dans le château d'un jeune gentilhomme poitevin qui, ayant rencontré Nicolas à Paris et ayant remarqué ses talents, avait été touché de son dénuement. C'est ensuite, en 1621, une modeste collaboration avec Nicolas Duchesne, peintre de la reine Marie de Médicis, à qui avait été confiée la partie ornementale de la décoration du Luxembourg. En 1622¹, Poussin exécute six grandes toiles à la détrempe, commandées par les Pères Jésuites à l'occasion des fêtes en l'honneur de la canonisation de saint Ignace de Loyola et de saint François-Xavier. Le « cavalier Marin », le poète alors illustre dans le monde entier et fêté à la cour de France, frappé du talent qui paraissait dans ces ouvrages de circonstance, s'intéresse au jeune artiste ; Poussin compose une suite de dessins pour illustrer l'*Adone*. L'évêque de Paris, Jean-François de Gondi, lui commande un « may » pour Notre-Dame ; Poussin peint *La Mort de la Vierge*. Suivant le témoignage de Germain Brice, auteur d'une *Description de la Ville de Paris*, publiée en 1717, une chapelle de Notre-Dame aurait contenu un autre tableau de Poussin représentant *Sainte Marie l'Égyptienne dans le désert*. Puis le voilà de nouveau en voyage. Il exécute un *Saint Charles Borromée* et un *Saint François* pour l'église des Capucins à Blois². Il décore de *Bacchanales* un petit pavillon près du château de Chiverny. Enfin, de retour à Paris, malgré le peu de penchant qu'il avait pour ce genre d'ouvrages, il fait quelques portraits.

Sauf les dessins de l'*Adone*, tout cela est perdu. Ce sont des noms : les œuvres ont disparu sans laisser de traces. *La Mort de la Vierge* était encore en place à Notre-Dame au moment de la Révolution. Elle fut alors recueillie par Alexandre Lenoir, qui la mentionne dans son catalogue du Musée des Petits-Augustins³. Puis, après avoir passé entre les mains d'un restaurateur, elle disparaît. M^{me} Elizabeth Denio croit la retrouver à Bonn dans la collection Wesendonck⁴. Mais le tableau qu'elle attribue à Poussin et qui appartient aujourd'hui au Musée de Bonn n'est qu'une copie réduite d'une toile de Carlo Maratta qui est à Rome dans la villa Albani⁵.

Les dessins de l'*Adone* eux-mêmes, que Bellori et Félibien⁶ ont vus dans la bibliothèque du cardinal Massimo, furent pendant longtemps considérés

1. Bellori (p. 410) et Félibien (p. 8) disent : 1623. Cette date a été rectifiée par M. Émile Magne (*Nicolas Poussin* ; Paris, 1914, p. 59), qui fait observer que la canonisation et les fêtes elles-mêmes eurent lieu en 1622.

2. Pour la date, voy. Émile Magne, *Nicolas Poussin*, p. 49 et 63.

3. Émile Magne, *op. cit.*, p. 63.

4. *Nicolas Poussin*, Londres, 1899, p. 26.

5. Walter Friedländer, *Nicolas Poussin* ; Munich, 1914, p. 111. Cf. Otto Grautoff, *Nicolas Poussin* ; Munich, 1914, t. I, p. 41-42.

6. Bellori, p. 410, Félibien, p. 9.

comme perdus. En 1914, M. Magne¹ et M. Grautoff² déclarent que leur sort est inconnu. Cependant ils n'étaient qu'oubliés. Avec d'autres dessins provenant de la famille Massimo, on peut les voir dans les collections du château de Windsor³.

Cette bonne fortune n'autorise-t-elle pas des espoirs semblables, non plus seulement pour des dessins, mais pour des peintures se rapportant à la même période ? Tout historien de l'auteur du *Triomphe de Flore* et des *Bergers d'Arcadie* a l'ambition de retrouver quelque'une de ces œuvres qu'on a crues détruites ou égarées ou qui demeurent ignorées sous de fausses attributions. L'un de ceux qui, en France, firent le plus pour remettre Poussin en honneur ainsi que pour élucider l'histoire de sa vie, Philippe de Chennevières, comprit mieux que personne combien il est déplorable que rien ne nous soit conservé de ce travail préparatoire par lequel, entre la vingtième et la trentième année, le plus grand de nos peintres a fait le noviciat du génie. Il chercha avec autant de persévérance que d'ingéniosité. Il n'a rien trouvé.

En 1899, M. l'abbé Ténau se flatta d'une importante découverte⁴. Il crut n'avoir pas trouvé moins que le château du « jeune seigneur poitevin » dont Bellori et Félibien nous disent à l'envi, mais sans précision suffisante, l'amitié généreuse pour Nicolas Poussin et, dans ce château, des peintures exécutées par notre peintre aux alentours de ses vingt ans. Ce château serait Mornay, dans la Charente-Inférieure, près de Lonlay, sur la ligne de Niort à Saint-Jean-d'Angély, Mornay, qui fut commencé en 1533 par Joachim de Chaumont. L'ami de Poussin serait l'un des fils du fondateur de Mornay.

Dans ce château, il y a une galerie, longue de 34^m60, large de 5^m40, dont les murs et le plafond sont entièrement décorés de peintures. A l'entrée, on lit cette inscription, qui est récente, mais qui atteste une tradition plus ou moins ancienne : *Nicolas Poussin pinxit anno 1614*. En fait, deux panneaux seulement sont attribués à Poussin, et ils diffèrent notablement des autres peintures. Ils représentent l'un *Diane et Calisto*, l'autre *Diane et Orion*.

Une objection se présente tout de suite à l'esprit : pour être la résidence du jeune seigneur poitevin, Mornay, en Saintonge, est bien loin des

1. *Op. cit.*, p. 61.

2. *Op. cit.*, t. I, p. 39.

3. W. Friedländer, *op. cit.*, p. 111. Cinquante ans auparavant, un article, qui fut oublié ensuite, de la *Fine Arts Quarterly Review*, vol. I, may-oct. 1863, p. 263, signalait l'existence de ces dessins à Windsor.

4. E. Ténau, *Nicolas Poussin au château de Mornay* (dans *Le Gaulois du Dimanche*, 21-22 octobre 1899). Cf. *Revue de la Saintonge et de l'Aunis*, t. XIX, 1899, p. 112 et suiv. ; Magne, *op. cit.*, p. 47-48.

limites du Poitou. A cela on répond que, même si Mornay n'est pas le château du jeune seigneur poitevin, ce n'est pas une raison pour qu'il n'ait pas été décoré par Poussin, lequel, chassé du manoir de son ami par l'humeur d'une mère acariâtre, a pu trouver un gagne-pain temporaire chez un châtelain du voisinage. « N'ayant pas de quoi faire les frais de son voyage », dit Félibien¹, « il fut contraint de travailler quelque temps dans la province pour s'entretenir, tâchant peu à peu à s'approcher de Paris. » L'hypothèse est donc possible, bien que Mornay, en Saintonge, ne soit guère sur la route d'un voyageur qui revient du Poitou à Paris ; elle est possible dans la mesure où tout ce dont l'impossibilité n'est pas démontrée est possible.

A cette possibilité M. l'abbé Ténau prétend que le style et le faire des peintures de Mornay ajoutent des arguments sérieux. M. Grautoff², qui ne semble pas avoir connu l'article de M. Ténau, a étudié sur place les peintures. La première impression lui fit penser qu'il allait avoir l'honneur de reconnaître d'authentiques ouvrages de la jeunesse de Nicolas Poussin. Mais des recherches ultérieures le conduisirent à écarter définitivement l'hypothèse. Il a retrouvé le modèle d'après lequel a travaillé l'auteur d'une des peintures attribuées à Poussin, *Diane et Calisto* : ce modèle est une gravure d'Egidius Sadler, laquelle reproduit un petit tableau du peintre bâlois Joseph Heintz (1584-1607). Voilà une méthode de travail bien contraire à l'idée que nous nous faisons d'un artiste dont l'imagination fut toujours la faculté maîtresse. Si jeune que fût alors Nicolas Poussin, on croira difficilement qu'il ait pu se satisfaire de copier une gravure allemande.

M. Walter Friedländer s'est demandé³ si une grande toile du Louvre, dont on pensait pourtant connaître la date par le témoignage de Félibien, l'*Apparition de la Vierge à saint Jacques le Majeur*, qui appartient à une église de Valenciennes avant de passer chez le duc de Richelieu, puis dans le cabinet du Roi, ne serait pas une œuvre pré-romaine. Le manque de clarté de la composition, l'indécision des figures, la couleur même étonnent, si ce tableau a été peint, comme le dit Félibien, vers 1630, c'est-à-dire au même temps que le *Triomphe de Flore*. Il y a ici une certaine manière à la Caravage qui est celle que Poussin a dû apprendre de son premier maître Quentin Varin. D'autre part, le même critique fait valoir que, dans les premières années de son séjour à Rome, Poussin n'a guère travaillé que pour le cardinal Barberini et les familiers de l'illustre maison où il avait rencontré celui qui devait être, si longtemps, son protecteur et son ami, le commandeur

1. *Op. cit.*, p. 7.

2. *Op. cit.*, t. I, p. 342 et suiv.

3. *Op. cit.*, p. 11 et 113.

Cassiano del Pozzo. Son nom était presque ignoré en France. Comment une église de Valenciennes lui aurait-elle commandé un tableau ?

La thèse est hardie, car elle prend position contre un témoignage formel de Félibien et de Bellori. Or, que savons-nous, à presque trois siècles de



APPARITION DE LA VIERGE A SAINT JACQUES LE MAJEUR
PAR NICOLAS POUSSIN
(Musée du Louvre.)

distance, pour contester l'affirmation de contemporains généralement bien informés ? Comment deviner les circonstances de fait qui pourraient expliquer ce qui nous étonne ? D'ailleurs la date donnée par Félibien se rapporte seulement à l'exécution du tableau. Les biographes ne nous disent pas que l'*Apparition de la Vierge* a été commandée par une église de Valenciennes.

Ils nous disent seulement que Poussin envoya son ouvrage en Flandre, et nous sommes en droit d'admettre un délai plus ou moins long entre l'achèvement de la toile et son envoi à Valenciennes.

Si j'examine la peinture elle-même, je ne vois que des raisons de s'en tenir à la date indiquée par Félibien. Cette manière, que M. Friedländer appelle « caravagesque », rien ne prouve que Poussin l'ait pratiquée avant son départ pour l'Italie, et nous la remarquons, au contraire, dans plusieurs tableaux authentiquement datés des premières années romaines.

Les œuvres que nous avons conservées de cette période se distribuent naturellement en deux groupes, montrant une inspiration et un faire assez différents. L'un de ces groupes a pour caractère évident et principal de faire paraître l'enthousiasme du jeune peintre français pour l'illustre maître de Cadore, dont plusieurs chefs-d'œuvre venaient de se découvrir à ses yeux. Il suffit de citer, parmi les tableaux les plus célèbres, la *Bacchanale* de l'*Education de Bacchus*, le *Triomphe de Flore*, la *Vénus endormie* de Dresde, la *Vénus au satyre* de Londres.

Le second groupe porte l'empreinte d'autres modèles. Poussin vient à Rome tout pénétré d'admiration pour Raphaël, dont il avait appris à connaître l'œuvre par les gravures de Marc-Antoine. C'est vers Raphaël qu'il s'en va comme en pèlerinage. Mais, cherchant Raphaël, il trouve Titien. Jamais en lui ne s'effacera le souvenir des deux chefs-d'œuvre que, peu après son arrivée à Rome, il vit à la Villa Ludovisi, *Bacchus et Ariane* et l'*Offrande à Vénus*. Cependant il n'oublie pas le divin Sanzio. Durant presque toute sa vie, ces deux influences se partageront sa pensée, ou se succéderont en manifestant tour à tour leur empire ; si bien que l'histoire des différentes manières de Poussin sera presque celle des luttes, des variations ou des accords des deux cultes.

Au cours de la première période romaine, les deux influences se font sentir simultanément, sans que l'on puisse affirmer que l'un des groupes est antérieur à l'autre. Mais dans les œuvres qu'inspire l'admiration de Raphaël, sauf peut-être dans le *Parnasse*, qui semble le plus pur de tout alliage, d'autres éléments se mêlent, venant de maîtres et d'écoles dont les uns se réclament plus ou moins directement de Raphaël et dont les autres, tout en prétendant fonder une esthétique nouvelle en opposition avec la doctrine académique, l'esthétique du réalisme, demeurent cependant plus près de Raphaël que des Vénitiens : ce sont les Carrache, c'est Dominiquin, c'est même, en dépit de la condamnation sévère prononcée plus tard, Caravage¹. Les principaux tableaux à citer sont la *Mort de Germanicus* et le *Martyre de*

1. Poussin, nous dit-on, déclara un jour que « cet homme-là était venu au monde pour détruire la peinture ».

saint Érasme, tous deux commandés par le cardinal Barberini, l'un pour son propre palais, l'autre pour la Basilique Vaticane, et peints, le premier probablement en 1628, le second en 1629. Entre le *Martyre de saint Érasme* et l'*Apparition de la Vierge* il y a une affinité évidente. Cette affinité ne tient pas seulement aux grandes dimensions des deux toiles et à la taille des figures, qui est celle de la nature ; on sait combien ces proportions sont insolites chez Poussin. C'est le même coloris, le même faire, montrant cette sorte de facilité qui était alors très en faveur chez les disciples des Carrache comme chez leurs rivaux de l'obédience de Caravage, mais que Poussin, en général, n'a pas recherchée ; et surtout, c'est la même composition en ligne oblique, qui vient aussi des mêmes écoles et qui est très rare dans l'œuvre de Poussin.

Des recherches faites dans une autre direction seront, je crois, plus heureuses. Il s'agira de tableaux datant, non pas de l'époque où Poussin, âgé de vingt ans, était l'hôte du jeune seigneur poitevin, mais du temps où, déjà plus mûr, il n'avait pas encore reçu la suprême illumination qu'il allait bientôt demander à la Ville Éternelle.

Félibien¹ nous dit qu'il a vu dans le cabinet de M. Le Nostre « un tableau de la première manière représentant Narcisse qui se regarde dans une fontaine ». On a souvent cru que c'était le charmant tableau d'*Écho et Narcisse* qui appartient au Louvre. C'est impossible pour deux raisons. La description de Félibien ne s'applique pas au tableau du Louvre, puisque, dans ce tableau, Narcisse est mort : sa tête inanimée semble donner naissance à la fleur qui portera son nom. D'autre part, dans son *Inventaire des tableaux du Cabinet du Roy*, Le Brun nous fait savoir qu'en 1683 le tableau que nous voyons aujourd'hui au Louvre se trouve déjà à Versailles, alors que le *Narcisse* mentionné par Félibien est encore en 1700 chez Le Nostre, comme en fait foi l'inventaire après décès publié par Jules Guiffrey².

C'est un autre *Narcisse* qui correspond au texte de Félibien et qui figura dans la collection de Le Nostre. Il est conservé au Musée de Dresde, ayant été acheté en 1725 par l'électeur de Saxe. Narcisse est vivant, et il se penche au bord d'une fontaine. A quelque distance, la nymphe Echo est debout au milieu des grands arbres, devant un rocher qui symbolise la signification attachée à son nom. Deux de ses compagnes, assises, contemplent la scène sans y prendre part³.

1. P. 151.

2. *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 1911, p. 251, n° 284.

3. Une troisième composition sur ce sujet nous est connue seulement par une gravure de Jacques Frey, 1747 (voy. Andresen, *Nicolas Poussin*, n° 382, qui par erreur, croit que c'est le tableau de Dresde).

Les deux tableaux se rapportent sans doute au temps de la grande familiarité de Poussin avec le cavalier Marino. Or c'est en 1622¹ que le poète de l'*Adone* connut le jeune artiste. L'Italien, bon juge des choses de la peinture, offrit à Poussin l'hospitalité en son logis, et Bellori raconte que, « malade, demeurant le plus souvent au lit, il se réjouissait de voir représenter en dessin ses propres poésies² ». Il est naturel que les dessins expressément destinés à l'illustration de l'*Adone* ne soient pas les seuls fruits de l'influence de Marino. Il y a, sur la mort de Narcisse, des vers de l'*Adone* que Poussin a certainement goûtés. A vrai dire, le Cavalier lui-même a



ÉCHO ET NARCISSE, PAR NICOLAS POUSSIN
(Musée du Louvre.)

suivi d'assez près Ovide, et Poussin, grand lecteur d'Ovide, n'a certainement pas ignoré le texte des *Métamorphoses*. Cependant, plus encore que sur des ressemblances littérales, M. Moschetti³ attire à bon droit notre attention sur le profond sentiment d'amoureuse langueur et de mortelle mélancolie qui n'est pas dans Ovide et dont Poussin semble avoir pris la première inspira-

1. Voir pour cette date, p. 81, n. 2.

2. Trad. G. Rémond, p. 8.

3. Andrea Moschetti, *Dell' influsso del Marino sulla formazione artistica di Nicola Poussin*; Roma, Loescher, 1913, p. 22-23.

tion dans l'*Adone* pour en faire le charme étrange et presque unique de son tableau :

Mancando alfin lo spirto a l'infelice
 Troppo a se stesso di piacer gli spiacque ;
 Depose a piè de l'onda ingannatrice
 La vita e, morta in carne, in fior rinacque¹.

Le *Narcisse* du Louvre est évidemment très supérieur à celui de Dresde. Cette œuvre regarde vers l'avenir, vers la glorieuse et féconde carrière dont



Phot. Bruckmann.

NARCISSE, PAR NICOLAS POUSSIN
 (Galerie de Dresde.)

elle semble l'augure. Si on lui cherche des affinités, on les rencontre en quelques-unes des plus belles productions datant des premières années romaines, de 1625 à 1630. Même le *Triomphe de Flore*, c'est-à-dire un des tableaux qui marquent l'apogée de cette période, n'en est pas très loin : on peut noter des ressemblances significatives dans l'exécution, surtout en ce qui concerne le paysage et le feuillage des arbres. Cependant on ne peut nier que le *Narcisse* du Louvre ne présente certains des caractères d'un ouvrage de début. Il a le charme et la poésie. Mais l'ordonnance montre un je ne sais

1. *Adone*, ch. V, str. 18.

quoi de faible et de lâche : on n'y pressent guère encore cette composition ferme et souple, riche et dense, qui, bientôt, fera la beauté principale de toute toile sortie des mains de Nicolas Poussin et qu'on admire non seulement dans le *Triomphe de Flore*, mais dans des tableaux antérieurs de quelques années : la *Bacchanale* de l'*Éducation de Bacchus*, par exemple.

Ces défauts sont beaucoup plus visibles encore dans le *Narcisse* de Dresde. Le manque de liaison entre les figures, la raideur des lignes verticales et la sécheresse des contours aboutissent, disons-le, dans l'ensemble, à la pauvreté et à la banalité. Les deux œuvres sont nées presque en même temps de la lecture de l'*Adone*, et l'on dirait que l'auteur a utilisé pour ses deux tableaux la même figure dans la même attitude : le Narcisse étendu sur la rive, à Dresde, devient, au Louvre, presque sans changement, l'Écho accoudée à un rocher. Mais la toile de Dresde est d'un art moins libre, encore engagé dans les conventions de l'âge précédent. Quel contraste entre le paysage lourd et conventionnel de l'un des tableaux et le poétique sous-bois de l'autre ! La différence n'est pas moins grande entre les figures. Les deux nymphes de Dresde, ce n'est pas aux belles filles robustes et ardentes des *Bacchanales* qu'elles font songer, à ces « belles filles » dont Poussin lui-même « se délectait l'esprit » autant que des « belles colonnes » des temples antiques, mais aux froides créatures de l'école de Fontainebleau.

Comment expliquer que les deux œuvres soient à la fois si proches et si éloignées ? C'est que, de l'une à l'autre, un grand événement s'est produit. Dans ce court intervalle, Poussin a pris contact avec l'Italie, et son enthousiasme pour ce qu'il a vu sur la terre désirée, sur la terre promise des arts, lui a révélé son propre génie. Le *Narcisse* de Dresde date des derniers temps qui ont précédé le départ de Poussin pour Rome, de 1623 ou du début de 1624, le *Narcisse* du Louvre des premières années romaines, 1624-1626.

M. Grautoff¹ a compris que les deux *Narcisse* devaient être placés en tête d'un catalogue chronologique de l'œuvre de Poussin. Mais, tout en marquant ce qui les unit, il n'a pas été suffisamment frappé, à mon avis, de ce qui les sépare. Après avoir montré quelque penchant à les classer tous deux dans la période pré-romaine, il a fini par leur assigner à l'un comme à l'autre une date qui est à cheval sur les deux périodes et qui laisse ainsi le litige non tranché : 1623-1626.

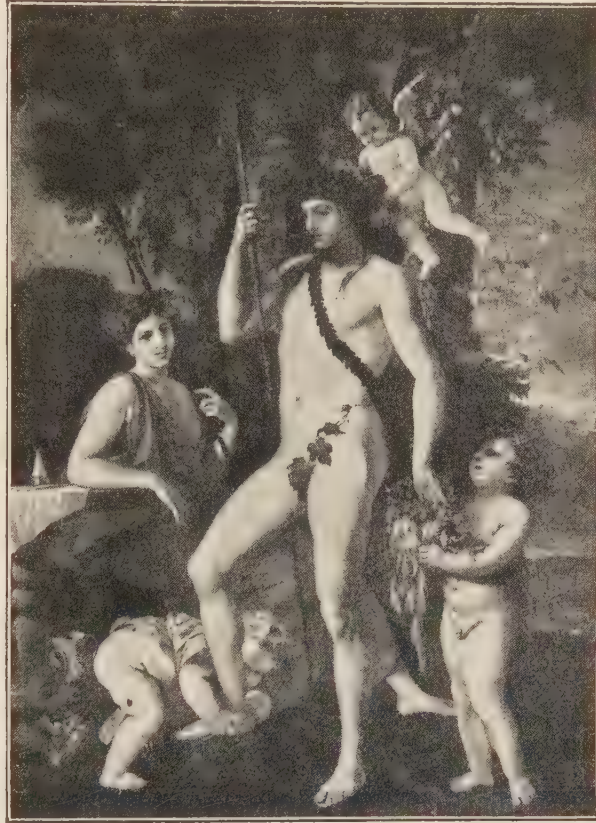
En revanche, il a cru pouvoir ajouter une peinture inédite à ce groupe des plus anciens ouvrages conservés de Poussin, et c'est par elle que s'ouvre son catalogue illustré de l'œuvre du maître². Le sujet, *Bacchus et Érigone*, est aussi emprunté à la mythologie ; ni le style ni l'exécution ne font obsta-

1. *Op. cit.*, t. I, p. 40-41, t. II, n^{os} 2-3.

2. *Op. cit.*, t. I, p. 39-40, t. II, n^o 1.

cle à un rapprochement avec le *Narcisse* de Dresde. L'attribution à Poussin est ancienne. Le tableau est resté pendant deux siècles dans une résidence de campagne anglaise, à Narford, ayant été acquis au début du *xviii^e* siècle par le propriétaire de ce manoir, Sir Andrew Fountaine, qui était amateur d'art. Il est maintenant dans une collection parisienne, après avoir passé entre les mains d'un marchand chez qui on a pu le voir en 1913. L'œuvre a

plus d'un défaut. La figure nue du Bacchus qui, debout, de profil, occupe le centre de la toile est d'un dessin à la fois rigide et mou, sans vie. Il y a une disproportion presque ridicule entre le petit génie ailé qui va poser une couronne sur la tête du dieu et les deux enfants qui sont demeurés à terre, n'ayant pas d'ailes pour quitter le sol. Mais ce geste même du couronnement d'un héros est cher à l'imagination de Poussin et nous fait penser à plus d'une belle œuvre peinte dans les années de maîtrise. C'est aussi une idée digne de Poussin que d'avoir représenté l'un des jeunes suivants de Bacchus accroupi devant le pied du dieu, occupé à rattacher



BACCHUS ET ÉRIGONE, PAR NICOLAS POUSSIN
(Appartient à M. Ch. Pearson.)

les cordons de sa sandale. La nymphe Érigone a déjà quelque chose de la grâce à la fois robuste, héroïque et familière qui sera l'apanage de tant d'aimables créatures que le peintre des *Bacchanales* a groupées dans des jeux ou dans des danses ou autour du char d'une divinité.

Ce tableau confirme l'idée que nous pouvons nous faire du style de Poussin à la fin de ses années d'apprentissage. Avant d'avoir touché le sol de la Ville Éternelle, Poussin, de l'Italie, connaissait surtout Raphaël : il s'était, comme le dit Bellori, nourri de l'art du divin Sanzio, en étudiant les gra-

vures de Marc-Antoine. En même temps, bien qu'il ne trouvât dans ce qui se faisait alors en France rien qui pût le contenter, l'influence présente des peintures qu'il voyait dans la réalité de leurs couleurs contrebalançait quelque peu l'autorité plus lointaine des chefs-d'œuvre qui ne se communiquaient à lui que par l'intermédiaire de la gravure. Il est naturel que sa manière fût une sorte de compromis entre la leçon de Raphaël et la tradition prolongée de l'école de Fontainebleau.

Avec ces observations pour guide, ne trouvera-t-on pas d'autres tableaux présentant les mêmes caractères de style? Parmi les toiles inédites ou peu connues que M. Grautoff a eu le mérite de joindre à la liste des œuvres de Poussin, un certain *Renaud et Armide*, de la collection de lord Curzon, à Keddelstone Hall¹, étonne à la place où on le trouve, vers 1633-35, entre le *Jeune Pyrrhus sauvé* du Louvre et l'*Éducation de Jupiter* de Dulwich. L'étonnement est d'abord si vif qu'il nous incline au doute. Le tableau est bien de Poussin², mais de cette manière pré-romaine que j'ai essayé de définir, et le doute se dissipe, si l'on voit le *Renaud et Armide* de Keddelstone Hall à côté du *Narcisse* de Dresde. Armide nue est assise devant un large miroir, et ce miroir est le bouclier que lui tend Renaud. Trois suivantes l'entourent, également nues. L'une peigne la chevelure de l'enchanteresse. Les deux autres ne participent guère plus à l'action que ne le font, dans le *Narcisse* de Dresde, les deux nymphes assises : elles ne leur ressemblent pas moins par les proportions de leurs membres et par ce qu'il y a de convenu à la fois et de peu expressif dans leurs attitudes. La femme nue vue de dos, malgré sa stature élancée, a des formes lourdes. Certains plis de la chair et certains détails de la musculature sont rendus avec une exactitude minutieuse qui sent la copie du modèle vivant. Un tel réalisme, dont on s'explique facilement la présence dans un ouvrage de jeunesse, Poussin l'abandonna dès qu'il se sentit assez savant pour s'en passer : aux modèles d'atelier il préféra les marbres où vivait à ses yeux l'art des Grecs et des Romains. Comme on est loin ici de cette belle et libre nudité à l'antique qui semble si naturelle et qui, pourtant, a un accent si héroïque dans tant de compositions où Poussin, plus tard, a traduit plastiquement les fastes de la poésie et de la fable ! Il n'est pas jusqu'au petit amour voletant autour de la tête de Renaud qui ne rappelle le maladroit porteur de couronne dans le tableau de *Bacchus et Érigone*. L'autre, celui qui s'en va d'un pas rapide, le carquois au dos, et qui décoche une flèche de son arc au galant

1. *Op. cit.*, t. I, p. 130-131, t. II, n° 60.

2. Il est d'ailleurs décrit par Smith, *A catalogue raisonné*, etc., t. VIII n° 289 et se trouve, assure-t-on, dans la famille de lord Curzon depuis le milieu du XVIII^e siècle.



ARMOUR

PAR NICOLAS POUSSÉ

(Collection de lord Curzon, Keldstone Hall.)

vures de Marc-Antoine. En même temps, bien qu'il ne trouvât dans ce qui se faisait dans en France rien qui pût le contenter, l'influence présente des peintures qu'il voyait dans la réalité de leurs couleurs contrebalançait quelque peu l'incertitude plus lointaine des chefs-d'œuvre qui ne se communiquent à lui que par l'intermédiaire de la gravure. Il est naturel que sa manière fût une sorte de compromis entre la leçon de Raphaël et la tradition prolongée de l'école de l'ordonnement.

A ces observations pour l'onde, ne trouvera-t-on pas d'autres tableaux qui aient les mêmes caractères de style? Parmi les toiles inédites ou peu connues que M. Grautoff a eu la bonté de joindre à la liste des œuvres de Poussin, on trouve *Renaud et Armide* de la collection de lord Curzon, à Kedleston Hall, énumérée par lui, ou on le trouve, vers 1633-35, entre *Le sacrifice d'Isaac* et *La mort de Jupiter* de Dulwich. L'étonnement d'abord se retire quand on se incline au doute. Le tableau est d'une exécution, dans la manière pré-romaine que j'ai essayé de caractériser, si parfaite, si on voit le *Renaud et Armide* de Kedleston Hall à côté de *La mort de Jupiter* de Dresde. Armide nue est assise devant un large miroir, et devant elle est le bouclier que lui tend Renaud. Trois suivantes sont assises derrière elle, et une peigne la chevelure de l'enchantée. Les suivantes ne participent guère plus à l'action que ne le font, dans le *Renaud et Armide* de Dresde, les deux nymphes assises : elles ne leur ressemblent que par les proportions de leurs membres et par ce qu'il y a de convenance à la fois et de peu expressif dans leurs attitudes. La femme nue vue de dos, quoiqu'elle ait une stature élancée, a des formes lourdes. Certains plis de la robe, certains détails de la musculature sont rendus avec une exactitude qui sent la copie du modèle vivant. Un tel réalisme, dont on ne sent guère la présence dans un ouvrage de jeunesse, Poussin ne l'admet pas, dès qu'il se sent assez savant pour s'en passer : aux modèles vivants, il préfère les marbres où vivait à ses yeux l'art des Grecs et des Romains. Comme on est loin ici de cette belle et libre nudité à l'antique qui caractérise la nature et qui, pourtant, a un accent si héroïque dans tant de statues où Poussin, plus tard, a traduit plastiquement les fastes de la mythologie. Il n'est pas jusqu'au petit amour virevoltant au-dessus de la tête de Renaud qui ne rappelle le maladroit porteur de couronne dans le tableau de *Bacchus et Érigone*. L'autre, celui qui s'en va d'un pas rapide, le carquois au dos, et qui décoche une flèche de son arc au galant

1. *Op. cit.*, t. I, p. 130-131, t. II, n° 60.

2. Il est d'ailleurs décrit par Smith. *A catalogue raisonné*, etc., t. VIII n° 289 et se trouve, assure-t-on, dans la famille de lord Curzon depuis le milieu du XVIII^e siècle.



RENAUD ET ARMIDE

PAR NICOLAS POUSSIN

(Collection de lord Curzon, Keddelstone Hall.)

chevalier, confesse, lui aussi, que Poussin n'a pas encore vu et admiré les *putti* de Titien.

Ces critiques, et d'autres qu'on pourrait faire, ne sont pas pour diminuer l'intérêt de cette toile. La composition peu liée, l'abus des lignes droites, le manque de mouvement, l'aspect banal du paysage, tous ces traits où se marque un dernier souvenir de l'école de Fontainebleau, sont communs aux trois tableaux qu'il me paraît légitime de classer dans la période pré-romaine de Poussin. Au lieu d'augmenter d'une unité médiocre l'abondante production que nous avons conservée du temps de la maîtrise, le *Renaud et Armide* de Keddelstone Hall devient, avec *Bacchus et Érigone* et le *Narcisse* de Dresde, un des rares et précieux témoins des années de préparation, de lutttes et d'efforts.

II

LES « BACCHANALES » DE RICHELIEU

Les *Bacchanales* sont peut-être, parmi les œuvres de la féconde maturité de Poussin, celles que nous admirons et qui nous touchent le plus aujourd'hui. Nous y trouvons l'accomplissement d'un art qui associe les beautés de la nature aux passions de l'humanité, d'un art qui rend présentes et vivantes à nos yeux les créatures de la poésie et de la mythologie antiques. Ces danses de Ménades et de faunes, ces jeux de nymphes et de satyres ont fourni une matière inépuisable à l'imagination du plus grand peintre du XVII^e siècle français. Sur ce thème, Poussin semble toujours prêt à inventer des variations nouvelles.

Ses contemporains plaçaient peut-être plus haut dans leur estime les tableaux représentant des sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament ou de l'histoire romaine : la *Mort de Germanicus*, la *Peste des Philistins* ou la *Récolte de la manne*. Mais ne croyons pas qu'ils aient méconnu le génie du maître dans ses libres compositions mythologiques ! Les biographes nous parlent avec de grands éloges des *Bacchanales* que Poussin envoya de Rome au cardinal de Richelieu.

Poussin avait abordé de bonne heure ce genre d'ouvrages, puisque nous savons qu'avant son départ pour Rome, après 1620 vraisemblablement et avant 1624¹, il peignit des *Bacchanales* dans un petit pavillon voisin du château de Chiverny². Après les tableaux de Richelieu, le nom de *Bacchanales* semble n'avoir plus paru dans son œuvre.

1. Émile Magne, *Nicolas Poussin*, p. 64.

2. Félibien, *op. cit.*, p. 7. Il en restait quelques débris encore au XVIII^e siècle ; ils

Le cardinal a sans doute connu Poussin par son homme de confiance, François Sublet de Noyers, qu'il employa d'abord aux Finances, puis à la Guerre et qu'il nomma, en septembre 1638, surintendant des Bâtiments. La première lettre que nous ayons conservée de M. de Noyers à Poussin est du 14 janvier 1639¹, et, s'il est vrai qu'elle fait allusion à une lettre précédente, on voit que M. de Noyers n'est entré en rapports avec Poussin qu'après qu'il fut devenu, comme surintendant des Bâtiments, le ministre des Beaux-Arts du tout-puissant Cardinal. C'est donc entre les premiers mois de 1639 et l'automne de 1640, date du départ de Poussin pour la France, que doit se placer l'exécution des *Bacchanales* de Richelieu.

Entre autres difficultés que l'on rencontre, si l'on cherche à identifier ces tableaux, il y a celle-ci que les témoignages de Bellori et de Félibien ne sont pas absolument concordants. En outre, alors que Bellori et Félibien nous parlent de quatre *Bacchanales*, un texte de Chantelou semble indiquer qu'il ne s'en trouvait que trois au château de Richelieu. Voici en effet la page où M. de Chantelou, dans son *Journal du voyage du cavalier Bernin en France*², raconte la visite que lui fit l'artiste italien, le 25 juillet 1665 : « Je lui ai dit qu'il y avait là quelques copies dont les originaux étaient à Richelieu. Il a considéré la première *Bacchanale*, où sont ces masques jetés à terre, un bon quart d'heure tout au moins. Il en a trouvé la composition admirable. Après, il a dit : *Veramente quel' uomo è stato un grande istoriatore e grande favoleggiatore*. Il a regardé, après, et très longtemps, cet *Hercule qui porte Déjanire*, puis a dit : *Questo è bello* ; s'est remis à le considérer de nouveau, puis a ajouté : *Ha fatto l'Ercole molto svelto e quei putti ancora che portano la clave e la pelle*. Pour la *Bacchanale* du *Triomphe de Bacchus*, il a dit qu'il ne l'eût pas prise pour être de Poussin. De la troisième, qu'il examina encore très longtemps, il en loua les terrasses, les arbres et toute la composition, répétant encore : *O il grande favoleggiatore !* »

Si l'on suit à la lettre Bellori³, les tableaux exécutés pour Richelieu comprendraient non seulement quatre *Bacchanales*, mais un *Triomphe de Bacchus* et « diverses fantaisies et bals de gens en proie à la fureur du vin », enfin un « *Triomphe de Neptune* au milieu de la mer, dans son char traîné par des chevaux marins, avec suite et jeux de Tritons et de Néréides. »

« Entre les tableaux qu'il avait déjà envoyés à Paris », dit à son tour Féli-

ont depuis disparu (É. Magne, *loc. cit.* ; cf. Bernier, *Hist. de Blois*, etc., Paris, 1682, p. 89).

1. *La Correspondance de Nicolas Poussin*, publiée par Ch. Jouanny ; Paris, 1911, p. 5-7. Cf. la note sur M. de Noyers (p. 5).

2. Publié par Ludovic Lalanne ; Paris, « Gazette des Beaux-Arts », 1885, p. 64.

3. *Op. cit.*, p. 423.

bien¹, « il y avait quatre *Bacchanales* pour le cardinal de Richelieu, un *Triomphe de Neptune* qui paraît dans son char tiré par quatre chevaux marins, et accompagné d'une suite de Tritons et de Néréides. »

Quoique le texte de Félibien semble, pour une bonne part, la traduction de celui de Bellori, il nous permet, si on le combine avec le récit de Chantelou, de rectifier sur un point le biographe romain. Félibien ne nomme pas le *Triomphe de Bacchus*, parce que ce *Triomphe de Bacchus*, comme nous le voyons par le *Journal du voyage du cavalier Bernin*, était l'une des *Bacchanales*².

Reste la difficulté touchant le nombre des *Bacchanales*. Il est peu croyable que Chantelou ait fait copier seulement trois *Bacchanales*, s'il y en avait quatre au château de Richelieu. Or, les *Bacchanales* qu'examine le cavalier Bernin sont au nombre de trois. Un autre tableau de Poussin est nommé comme se trouvant dans la même « petite chambre ». Mais il ne fait évidemment pas partie de ces *Bacchanales*, puisque, étant nommé après la première *Bacchanale* et deux *Bacchanales* venant ensuite, il n'en modifie pas l'ordre et leur laisse le titre de deuxième et troisième *Bacchanales*.

Peut-être y a-t-il un moyen de concilier Bellori, Félibien et Chantelou. Le chiffre de quatre tableaux se faisant pendant deux à deux paraît plus vraisemblable pour une commande faite en vue d'un château dont le cardinal avait si fort à cœur l'embellissement. Nous verrons, en cherchant à identifier les quatre peintures exécutées par Poussin, que deux d'entre elles avaient probablement un format plus haut que large et que, dans les deux autres, la composition se développait en largeur.

Mais, si l'on admet que le *Triomphe de Neptune* soit l'un des quatre tableaux commandés par Richelieu et si l'on s'étonne que Chantelou ne l'ait pas mentionné parmi ses *Bacchanales*, on peut imaginer à ce silence une raison : c'est que Neptune n'a rien à voir avec le culte et les suivants de Bacchus. D'ailleurs il y a quelque désordre dans le récit de Chantelou, puisque le tableau d'*Hercule qui porte Déjanire* se trouve mêlé aux *Bacchanales*. Mais Chantelou ne prétend pas faire une énumération complète de ce qu'il possède : les œuvres qu'il nomme sont celles qui ont suggéré au cavalier Bernin des commentaires dignes de mémoire.

Quant à la phrase un peu vague de Bellori : « *varie fantasia e balli di furiosi* », elle doit, je crois, s'interpréter comme une indication portant sur les sujets traités dans les *Bacchanales* plutôt que comme désignant d'autres tableaux qui s'ajouteraient à la suite des *Bacchanales*.

1. *Op. cit.*, p. 27.

2. On remarquera d'ailleurs que le texte de Bellori : *Quattro Baccanali, col trionfo d Bacco*, peut signifier : quatre *Bacchanales*, parmi lesquelles le *Triomphe de Bacchus*.

La question étant ainsi préparée, il s'agit de retrouver parmi les œuvres aujourd'hui conservées dans les collections privées ou publiques les quatre *Bacchanales* de Richelieu. MM. Otto Grautoff¹ et Walter Friedländer² ont fait récemment, chacun de son côté, des recherches qui ont abouti à des hypothèses peu différentes. Il est possible, en les complétant, de convertir les hypothèses en quasi certitudes.

Le *Triomphe de Neptune*, c'est, sans aucun doute, le tableau qui appartient au Musée de l'Ermitage et qu'on appelle généralement la *Triomphe de*



Phot. Hanfstaengl.

TRIOMPHE DE GALATÉE, PAR NICOLAS POUSSIN

(Galerie de l'Ermitage, Pétersbourg.)

Galatée, la radieuse figure nue qui occupe le centre de la composition, au milieu du cortège que lui font Tritons, Amours et les belles Néréides, ses compagnes, ayant en quelque sorte, par ses prestiges féminins, éclipsé à nos yeux le dieu qui la regarde comme la plus précieuse part de sa gloire. L'usage de cette dénomination s'explique aussi par une évidente ressemblance avec la célèbre peinture de Raphaël à la Farnésine. Smith, plus

1. *Op. cit.*, t. I, p. 154 et suiv., t. II, nos 83-87.

2. *Op. cit.*, p. 66 et suiv. et p. 115.

justement peut-être, avait proposé le titre : *Triomphe de Neptune et d'Amphitrite*¹.

Le *Triomphe de Bacchus* est en Angleterre, à Castle Howard, chez le comte de Carlisle. Il est de même format et de même dimension, ou peu s'en faut, que le *Triomphe de Galatée*². Le jeune dieu, tenant un thyrses, est assis sur un char que traînent un centaure et une centauresse, le premier monté par



LE TRIOMPHE DE BACCHUS, PAR NICOLAS POUSSIN

(Collection de lord Carlisle, Castle-Howard, Carlisle.)

une bacchante. Des Ménades les précèdent, et l'on voit près du char Hercule avec le trépied d'Apollon, Pan et Silène.

A ces deux tableaux s'opposent deux toiles en hauteur. L'une est — plus que probablement — le *Triomphe de Silène* qui appartient à la National Gallery³. Dans une clairière fermée par de grands arbres qui laissent aper-

1. *A catalogue raisonné*, etc., Londres, 1837, t. VIII, n° 237.

2. *Triomphe de Galatée* : h. 1^m14 ; l. 1^m46. *Triomphe de Bacchus* : h. 1^m24 ; l. 1^m49.

3. N° 42 du catalogue, sous le titre : *Bacchanalion Festival* (Grautoff, *op. cit.*, n° 50).

cevoir entre leurs troncs et leurs branches un paysage rocheux s'agite un joyeux cortège de faunes et de bacchantes. Silène, ventripotent, est porté par un tigre : à droite et à gauche, des satyres le soutiennent par un bras. A ce groupe correspond, à l'autre extrémité de la composition, une charmante faunesse à la croupe onduleuse, montée sur un bouc qui s'efforce de la désarçonner, tandis que, pour se retenir, elle embrasse le col d'un de ses compagnons.

Quant à la toile qui fait pendant à celle-ci et qui est la quatrième des *Bacchanales* de Richelieu, l'identification en est certaine. Aucun doute n'est permis, grâce au détail, mentionné par Chantelou, des « masques jetés à terre ». C'est le *Triomphe de Pan*, tableau qui est connu aujourd'hui en deux exemplaires, l'un appartenant au peintre Émile Bernard, à Paris, l'autre au capitaine Archibald Morrison, à Pangbowne, près Reading. M. Louis Gonse, dès 1882, avait vu le tableau de la collection Morrison dans une exposition à Londres et en avait parlé comme d'une œuvre admirable dont l'authenticité n'était pas douteuse¹. L'autre toile était alors inconnue. M. Grautoff, qui a pu voir et comparer les deux exemplaires, déclare que la qualité de l'exécution est telle, dans l'un comme dans l'autre, que l'on ne saurait décerner à l'un le titre d'original, si c'est au détriment de l'autre². On doit en conclure que l'un est la toile exécutée pour le cardinal de Richelieu, l'autre la copie faite pour M. de Chantelou, et l'incapacité où nous sommes de décider entre elles témoigne de l'excellence des copies que le cavalier Bernin vit dans le cabinet de la rue Saint-Thomas-du-Louvre. L'artiste italien, en effet, leur donne une attention que ne mériteraient pas les vulgaires productions de copistes à gages. Ce sont vraiment des Poussin qu'il regarde et admire. M. de Chantelou avait chez lui, selon la mode des amateurs en ce temps-là, de nombreuses copies d'après les maîtres, Raphaël, Carrache, le Dominiquin. Bernin les considère et demande de qui sont ces copies, Chantelou satisfait sa curiosité : celle-ci est de Le Maire, celle-là de Mignard. Mais, pour les *Bacchanales*, le cavalier ne demande pas qui a fait ces soi-disant copies. Qu'est-ce à dire, sinon que Poussin lui-même en est l'auteur et qu'elles sont ce que nous appelons aujourd'hui des répliques, plutôt que des copies ?

Il y a, je l'avoue, une différence assez notable de dimension entre le *Triomphe de Silène* et le *Triomphe de Pan*. Le premier est beaucoup plus étroit que l'autre. Le *Triomphe de Pan* n'est pas à proprement parler une toile en hauteur : il est même un peu plus large que haut. Dans la suite des

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1882, t. II, p. 290.

2. *Op. cit.*, t. I, p. 156, t. II, nos 84-85.

quatre *Bacchanales* de Richelieu, il s'opposait néanmoins aux deux toiles en largeur (*Triomphe de Galatée* et *Triomphe de Bacchus*), étant plus haut qu'elles et à peu près aussi haut que le *Triomphe de Silène*. Ce n'est d'ail-



TRIOMPHE DE SILÈNE, PAR NICOLAS POUSSIN

(National Gallery, Londres.)

leurs pas seulement par le format que le *Triomphe de Pan* semble conçu pour faire pendant au *Triomphe de Silène* ; c'est, plus encore, par la composition. De part et d'autre, c'est le même paysage formé par un rideau de grands arbres que percent quelques ouvertures sur la campagne lointaine,

c'est la même ordonnance des figures obéissant à un mouvement de gauche à droite. La réussite est d'ailleurs beaucoup plus complète dans le *Triomphe de Pan*. Poussin n'a guère fait de composition où l'on voie plus d'unité dans la diversité des types et des gestes, plus de beauté et d'ordre dans l'allégresse et, même, la fougue. Une seule ligne se déroule d'un personnage à l'autre et les relie, comme un seul mouvement les entraîne. On comprend que l'enthousiasme du cavalier Bernin ait été particulièrement vif pour la « Bacchanale où sont ces masques jetés à terre ». « Il en a trouvé », dit Chantelou, « la composition admirable », et c'est à son propos qu'il a prononcé les fameuses paroles si souvent citées : « Vraiment cet homme a été un grand conteur d'histoires ». S'il fallait un dernier argument pour faire admettre que le *Triomphe de Silène*¹ était, au château de Richelieu, le pendant du *Triomphe de Pan*, on pourrait le trouver encore dans le récit de Chantelou. La deuxième des *Bacchanales* examinées par le cavalier Bernin est le *Triomphe de Bacchus*. Quant à la troisième, on ne nous la nomme pas, mais on nous dit qu'« il en loue les terrasses, les arbres et toute la composition ». Or ces mots, qui ne peuvent évidemment pas s'appliquer au *Triomphe de Galatée*, conviennent bien, quelle qu'en soit l'imprécision, au *Triomphe de Silène*, et, comme pour nous donner à entendre que cette *Bacchanale* fait pendant au *Triomphe de Pan*, Bernin termine en répétant : « *O il grande favoleggiatore !* »

PAUL JAMOT

1. M. Grautoff (*op. cit.*, t. I, p. 118 et 154, t. II, nos 50 et 83), qui place le *Triomphe de Silène* à une date un peu plus ancienne et lui donne la simple dénomination de *Bacchanale*, propose comme étant l'une des toiles de Richelieu l'autre *Bacchanale* de la National Gallery, la *Danse bachique*. C'est une œuvre admirable, supérieure certes au *Triomphe de Silène*. Mais il n'y a pas de raison pour la mettre au nombre des tableaux faits pour Richelieu, de préférence à telle ou telle autre *Bacchanale*, l'une de celles du Louvre, par exemple. Je pencherais, au contraire, à croire que la *Danse bachique* de la National Gallery est un peu antérieure au *Triomphe de Silène*. M. Walter Friedländer, dans le livre qui a paru presque en même temps que celui de M. Grautoff (p. 66 et 116), a, d'instinct et sans recourir aux raisons qui me paraissent de nature à justifier l'hypothèse, mis le *Triomphe de Silène* au nombre des *Bacchanales* de Richelieu.



TRIOMPHE DE PAN
PAR NICOLAS POUSSIN
(Appartient à M. Emile Bernier.)



FRISE GRAVÉE POUR UN POURTOUR DE MONTRE, PAR JACQUARD
(1^{er} QUART DU XVIII^e SIÈCLE)

LE DÉCOR DE LA MONTRE DU XVI^e AU XIX^e SIÈCLE

A L'EXPOSITION DU MUSÉE GALLIERA



DÉCOR D'UN
FOND DE COUVERCLE
DE MONTRE
PAR VAUQUER
(MILIEU DU XVIII^e SIÈCLE)

Si l'institution des expositions spécialisées d'objets mobiliers anciens, depuis les fameuses galeries de l'Histoire du travail à l'Exposition Universelle de 1867 jusqu'aux musées rétrospectifs et centennaux de 1900, a pu contribuer à orienter fâcheusement le goût du public vers les reproductions de style et les pastiches du vieux neuf, il faut convenir qu'elle a apporté une précieuse contribution à l'histoire des arts appliqués.

Nul ne songeait auparavant à s'intéresser à ces prestigieux artisans d'autrefois, ni à donner place aux chefs-d'œuvre des arts mécaniques — comme on disait au temps de Diderot — à côté des trésors de peinture et de sculpture depuis longtemps étudiés jusque dans leurs moindres détails. Leur dispersion dans les musées et dans les collections particulières empêchait toute étude d'ensemble. C'est une des gloires du dernier siècle d'avoir exploré ces régions inconnues de l'art appliqué et d'avoir sorti de l'oubli tant de créateurs de beauté ignorés ou dédaignés.

La tâche, cependant, est loin d'être achevée. Si le mobilier, l'orfèvrerie, l'émaillerie, la céramique, le bronze, la ferronnerie, par exemple, ont leur histoire établie au moins dans ses grandes lignes, certaines séries, plus difficiles à réunir et moins accessibles à la majorité des érudits, sont restées en dehors du mouvement.

L'horlogerie et particulièrement les montres sont de ce nombre, et il faut se réjouir de l'occasion qui s'offre en ce moment de les étudier dans les vitrines

du Musée Galliera, où une section rétrospective accompagne l'exposition du « Décor moderne de l'Horlogerie »¹.

Cette manifestation est, en effet, sans précédent. Certes des séries aussi nombreuses ont déjà été présentées, notamment au musée centennal de l'Exposition de 1900². On a pu y admirer de fort belles pièces ; mais elles étaient perdues dans un ensemble de spécimens souvent ordinaires et disposées sans classement méthodique. Ici rien de semblable. Deux cent cinquante montres environ et une cinquantaine de pendules, triées sur le volet dans les collections H. D'Allemagne, Ben-Simon, Émile Bloch, Blot-Garnier, Cherrier, Founès, B. Franck, Gélis, Glinel, Halle, Hatot, Hodgkins, Houzeau, Level, Mongruel, Olivier, Plumont, Seguin, sans parler des musées belges du Cinquantenaire, du Musée néerlandais d'art et d'histoire, du Musée des Arts décoratifs, permettent de suivre l'évolution de l'art horloger, dans ses formes et son décor, depuis son origine jusqu'à nos jours³. Tous les objets présentent un intérêt décoratif ou documentaire réel et sont disposés dans l'ordre chronologique — seule méthode logique — qui permet de se rendre compte aisément des transformations successives que subissaient les instruments horaires suivant les caprices de la mode (tout comme de nos jours) ou les inventions et les applications nouvelles apportées au décor ou au mécanisme. C'est, en quelque sorte, l'histoire de la montre par elle-même.

Voici les premiers modèles parvenus jusqu'à nous, aussi simples que possible, avec mouvement en fer enfermé dans une boîte cylindrique en forme de tambour aplati. Ils diffèrent à peine, et seulement par leurs dimensions réduites, des petites horloges de table à cadran horizontal de la même époque (deuxième moitié du xvi^e siècle). Les horlogers allemands qui ont gravé et repercé les boîtes en cuivre doré des collections Bloch et Blot-Garnier n'ont visé qu'à l'objet d'usage, sans grande dépense d'art. Mais l'artisan devient plus habile avec la pratique. Il assouplit la forme rigide du mouvement et du boîtier. Il recherche le décor précieux de ciselure et de gravure, enrichit le cuivre de pièces d'argent rapportées, perfectionne le mouvement, l'agrément d'une sonnerie d'heures ou de réveil, adopte une forme nouvelle de boîte, dont la mode va se répandre et subsister jusqu'aux environs de 1630, la forme ovale, qui semble, contrairement aux assertions allemandes, avoir pris naissance dans les ateliers français.

Elles sont admirablement représentées à Galliera, ces montres ovales,

1. Ouverte au Musée Galliera du 9 juin au 30 septembre.

2. Rapporteur M. Maurice Le Corbellier, qui a rappelé cette circonstance en inaugurant, comme président du Conseil municipal de Paris, l'exposition de Galliera.

3. Cf. *Décor moderne de l'horlogerie et de la bijouterie. Section d'enseignement ; Section rétrospective*, 1921. Catalogue illustré, in-16, 63 p. av. 8 planches.

simples ou riches, de cuivre uni ou d'argent finement gravé. Les horlogers les ont décorées de sujets bibliques ou mythologiques, *Scènes de la Passion* ou *Narcisse à la fontaine* (coll. Blot-Garnier). Plus rarement, ils en ont fait de véritables bijoux d'or émaillé avec applications de cristaux ou de pierres dures taillées. Une, entre autres, de la collection Blot-Garnier, est une merveille de goût précieux, avec ses couvercles



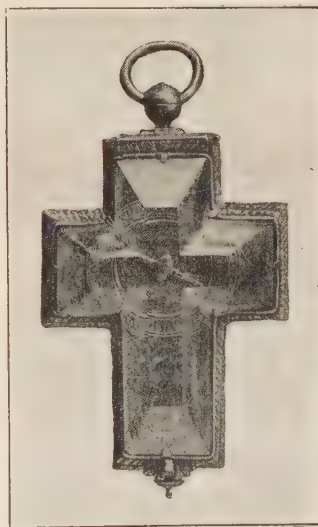
MONTRE EN CUIVRE DORÉ
(SUJET : LE BARBIER
ET LE CHIRURGIEN)
MILIEU DU XVII^e SIÈCLE
(Collection de M. Éd. Gélis.)

et son pourtour en verre décoré d'émaux en résille. Dans les cavités pratiquées dans le verre a été encastrée une mince feuille d'or. L'artiste y a fondu de l'émail blanc opaque et des émaux translucides rouge et bleu. Un paillon rouge, formant fond, rehausse l'éclat du verre et des émaux. C'est une pièce digne de la Galerie d'Apollon.

La Renaissance avait fait épanouir dans tous les arts appliqués une merveilleuse floraison de beaux artisans, amoureux de leur métier. L'horlogerie ne faisait pas exception, mais c'est seulement à la fin du xvi^e siècle qu'elle prend tout son développement. Sans doute des maîtres d'élite avaient fait, antérieurement à cette date, quelques travaux remarquables. Mais nous n'en trouvons de traces que dans les pièces d'archives. Les objets de petit volume, comme ces horloges minuscules que Julien Coudray enchâssait en 1518 pour François I^{er} dans des pommeaux de dague, ont presque complètement disparu. A peine subsiste-



MONTRE EN ARGENT
(SUJET : NARCISSE A LA FONTAINE)
1^{er} QUART DU XVII^e SIÈCLE
(Collection de M. Blot-Garnier.)



MONTRE EN CUIVRE ET CRISTAL
DÉBUT DU XVII^e SIÈCLE
(Collection de M. Éd. Gélis.)



MONTRE EN CUIVRE DORÉ
ET CRISTAL
1^{er} QUART DU XVII^e SIÈCLE
(Collection de M. Blot-Garnier.)



MONTRE EN ARGENT
A PÉTALES OUVRANTS
1^{er} QUART DU XVII^e SIÈCLE
(Musées du Cinquantenaire, Bruxelles.)

t-il quelques très rares montres ou petites horloges de la deuxième moitié du XVI^e siècle. Mais vers le règne d'Henri IV le nombre des horlogers s'accroît singulièrement. On en rencontre dans des petites villes, dans des vraies bourgades, et leurs travaux ne sont ni moins beaux ni moins finis que ceux de leurs concurrents des grands centres.

La fantaisie la plus pure semble se donner libre cours dans leurs petits chefs-d'œuvre. Cependant la bizarrerie n'est qu'apparente. L'horloger a cherché à rivaliser avec l'orfèvre, ou plutôt il s'est approprié, pour y enfermer ses mouvements, les formes des bijoux que les élégantes suspendaient à leur cou. Mais



MONTRE EN CUIVRE DORÉ
ET CRISTAL
2^e QUART DU XVII^e SIÈCLE
(Collection de M. Blot-Garnier.)

quelle ingéniosité lui a-t-il fallu déployer pour combiner chaque fois un « calibre » nouveau, et pour guider ses collaborateurs, graveurs, émailleurs ou lapidaires ! Nous les voyons, à Galliera, ces curieuses montres en forme de croix, abritées dans une boîte de cristal, et que les historiographes de l'horlogerie, à l'époque romantique, qualifiaient si ingénûment — et si improprement ! — de montres d'abbesses. En voici une autre de la collection Blot-Garnier, en forme de coquille, en cuivre ciselé et doré, avec appliques d'argent, signée de Pierre Cuper, à Blois. Une autre, ovale, a son pourtour lobé. Une autre, dans la même collection, a la forme d'un livre fermé. Une autre, prêtée par les Musées royaux du Cinquantenaire à Bruxelles, est enchâssée dans une tulipe d'argent, à trois pétales ouvrant. Une dernière, de la collection Blot-Garnier, a cette forme de tête de mort dont

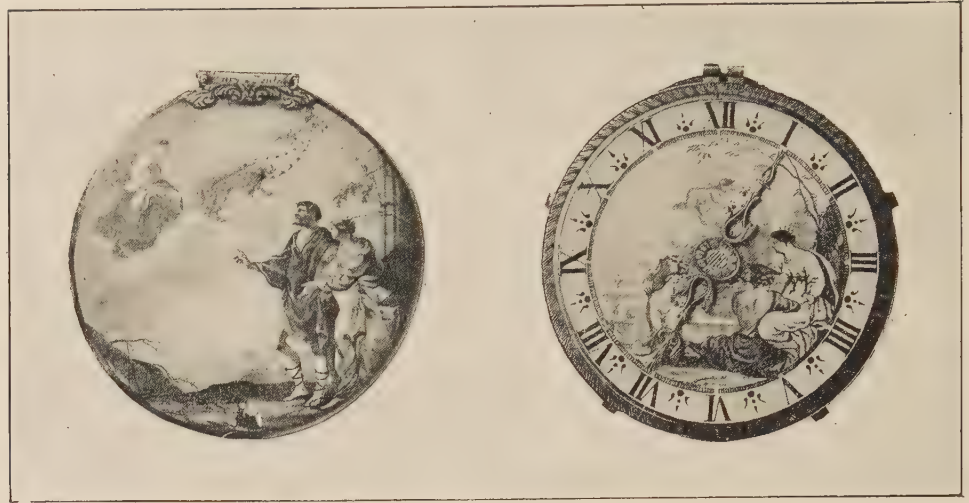
la mode bizarre dut être singulièrement répandue, si nous en jugeons par le nombre d'exemplaires que nous avons relevés un peu partout. *Vulnerant omnes, ultima necat*, comme disaient les vieux cadrans d'église.

Les complications mécaniques n'effrayaient pas davantage ces artisans d'autrefois. L'exécution d'une montre à sonnerie ou à réveil n'était-elle pas exigée du compagnon qui aspirait à la maîtrise ? Et que dire des complications astronomiques réalisées dans des pièces rondes ou ovales ! Quelle habileté pour mettre au point la multiplicité des mobiles nécessités par de pareilles complications : les quantièmes du mois, les mois, les signes du zodiaque, l'âge et les phases de la lune, les jours de la semaine ! L'une d'elles, de notre collection, indique en outre le tableau des levers et couchers du soleil pour l'année. Avant de savoir que C. Piron, l'auteur du mouvement, était de Blois, il nous avait été possible de retrouver que le tableau avait été composé pour une longitude correspondant à cette ville. Et que dire de cette montre ovale, signée « Henricus Jones, à Londres », dont l'aiguille s'allonge automatiquement pour suivre rigoureusement le cadre elliptique où sont rangés les chiffres horaires ?



HORLOGE DE TABLE EN CUIVRE GRVÉ
D'APRÈS ÉTIENNE DELAULNE
DÉBUT DU XVII^e SIÈCLE
(Collection de M. Ed. Gélis.)

Dans les horloges des XVI^e-XVII^e siècles, il semble que les formes classiques aient dominé en France. Nous en retrouvons à Galliera les types les plus répandus, rondes, en forme de tambour — les plus anciennes vraisemblablement. — D'autres, de même forme, sont agrémentées d'un dôme repercé, d'autres en forme d'édifice ont leurs mouvements étagés en hauteur. Il en est de carrées, d'hexagonales. Certaines sont surmontées de sujets en ronde-bosse : *Christ à la colonne*, *Enfant assis indiquant l'heure sur une sphère*. MM. Bloch, Blot-Garnier, Founès, Séguin, Olivier et nous-même en avons exposé de bons modèles.



MONTRE DE MARIAGE DE GUILLAUME II D'ORANGE (FACE ET CADRAN)
OR ÉMAILLÉ EN PLEIN, SIGNÉE HENRY TOUTIN
(Musée néerlandais d'art et d'histoire, Amsterdam.)

Pour le décor de ces pièces — montres et horloges — les horlogers ont fait appel à d'habiles graveurs, qui eux-mêmes s'inspirent des recueils de modèles composés à leur usage par ces grands artistes qu'on a sans doute appelés par antiphrase les « petits maîtres » : Delaulne, Jacquard, Vauquer, en France ; Virgile Solis, Hans Sebald Beham, Georg Pencz, en Allemagne, sans oublier Théodore de Bry

Théodore, dont compositions ont aux décorateurs seigneurs de métaux, nuisiers, serru-
Vers 1630 appa-
procédé d'embel-
venté, ou plutôt
nouvelle manière
Châteaudun, Jean
peinture en cou-
opaques sur fond
Cette nouvelle
gante, si brillante,
qu'aussitôt les pre-
connus, tous les
parent et qu'une

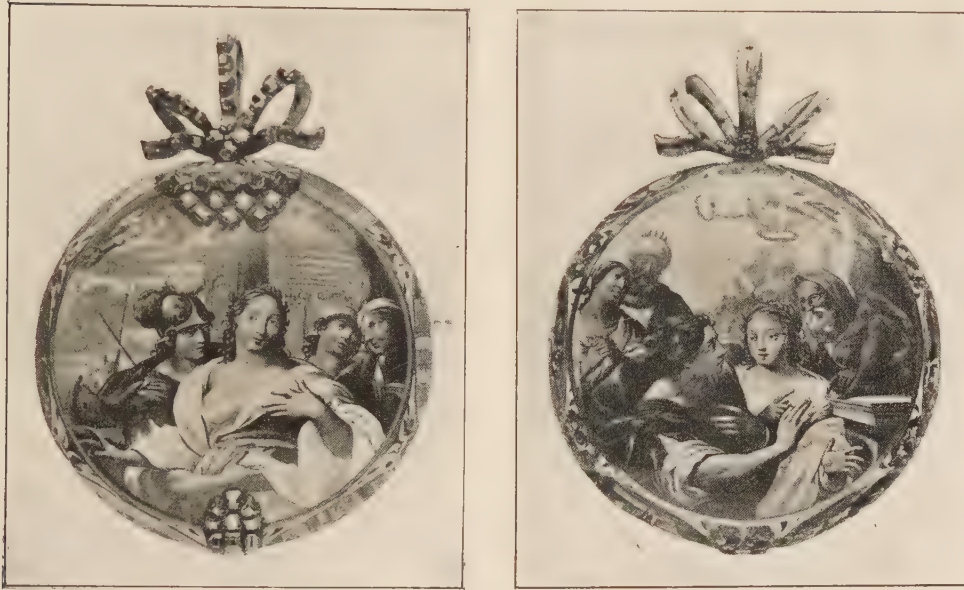


MONTRE DE MARIAGE
DE GUILLAUME II D'ORANGE
(REVERS)

et son fils Jean-
les savoureuses
servi de modèles
en tout genre : ci-
céramistes, me-
riers et les autres.
rait un nouveau
lissement, in-
appliqué, d'une
par un orfèvre de
Toutin. C'est la
leurs vitrifiables
d'émail blanc.
livrée est si élé-
si séduisante,
miers ouvrages
horlogers s'en em-
ère nouvelle

s'ouvre pour la montre de luxe : celle de la peinture sur émail. Aucune exposition n'en a encore réuni un choix aussi varié ni aussi remarquable que celle de Galliera. Malheureusement, nos connaissances sur ces divers ateliers — il est pénible de le constater — sont peu avancées. Ces recherches ont été dédaignées, semble-t-il, par ceux qui auraient eu la possibilité et même le devoir professionnel de les étudier. Nous espérons, cependant, qu'en unissant nos efforts, nous arriverons dans un avenir pas trop lointain, à fixer les étapes de ce grand art de la peinture sur émail au xvii^e et même au xviii^e siècle.

Une pièce de comparaison hors ligne nous permet d'ailleurs, dès mainte-



MONTRE EN OR ÉMAILLÉ EN PLEIN (SUJET : THÉAGÈNE ET CHARICLÉE)
3^e QUART DU XVII^e SIÈCLE
(Collection de M. Émile Bloch.)

nant, de remonter aux hautes époques et même aux essais des premiers émaillistes. Le Musée néerlandais d'art et d'histoire d'Amsterdam, sur l'initiative du ministre des Pays Bas, M. Loudon, a bien voulu prêter à l'exposition la montre émaillée exécutée à l'occasion du mariage de Guillaume II d'Orange avec Marie d'Angleterre en 1641. Elle est signée deux fois du nom d'Henry Toutin, fils de l'inventeur de la technique et établi orfèvre à Paris avant 1636. Les cinq sujets dont elle est décorée sont des compositions originales, exécutées pour la circonstance par un grand artiste qui reste à découvrir. Le mouvement, signé « Anthoine Mazurier à Paris », est de type classique, mais on a la preuve, par cette commande d'un souverain étranger, de la réputation de nos artistes au dehors, alors que la proportion des horlo-

gers n'était cependant pas plus élevée dans notre pays que dans le leur. Quant au procédé de peinture, il diffère absolument de toutes les techniques de l'émaillerie du xv^e et du xvi^e siècles.

La boîte d'or a été recouverte d'un émail blanc opaque très pur et très dur. L'orfèvre émailleur a peint son sujet avec des oxydes métalliques mélangés avec un fondant moins fusible que l'émail du fond. Au feu, les couleurs se sont approfondies, sans s'incorporer à la couverte. Ce n'est que vers le milieu du xvii^e siècle, quand Petitot aura rapporté d'Angleterre les secrets que lui aura confiés son compatriote, le chimiste Turquet de Mayerne, que les émailleurs ne craindront pas à son exemple de faire fondre leurs couleurs dans l'émail même du fond.

Nous aimerions à décrire une à une les deux douzaines de montres de cette nature réunies dans les vitrines de



MONTRE EN FORME DE HARPE
OR ÉMAILLÉ,
PERLES ET JOAILLERIE
DÉBUT DU XIX^e SIÈCLE
(Collection de M. Bernard Franck.)



MONTRE
COUTEAU DE POCHE,
ÉMAIL, PERLES
ET JOAILLERIE
DÉBUT
DU XIX^e SIÈCLE
(Collection
de M. Bernard Franck.)

Galliera. Toutes les écoles y sont représentées, depuis cette grande belle montre de *Théagène et Chariclée* qui, de l'ancienne collection Paul Garnier, est arrivée après quelques détours dans celle de M. Émile

Bloch, jusqu'aux boîtiers plus réduits mais non moins admirables de technique des frères Huaud, ces émailleurs genevois au service de l'électeur de Brandebourg, qui sont presque les seuls, dans deux siècles de peinture, à avoir signé leurs ouvrages.

Vers la fin du xvii^e siècle, l'invention géniale du ressort spiral, en même temps qu'elle obligeait l'horloger à changer la disposition de son mécanisme, nécessitait la modification de la boîte, qui se faisait plus grosse et plus ronde. Les montres dites « oignons » jouirent bientôt d'une faveur qu'attestent les nombreux exemplaires venus jusqu'à nous, aussi bien que les recueils de modèles dessinés pour ces nouvelles boîtes par les Gribelin, les Bérain, les Bourdon. La collection

Olivier en présente de bons exemples en argent ciselé, avec pourtours décorés dans le goût de Bérain, et la collection Gélis un curieux modèle à coq apparent, décoré sur le couvercle d'un portrait de femme en émail (dernier quart du xvii^e siècle).

Les boîtes émaillées de cette époque, en revanche, sont assez rares. Il semble qu'il y ait eu éclipse momentanée de l'émail appliqué à l'industrie. Les succès d'honneur et d'argent obtenus à la cour de Louis XIV par Petitot ont dirigé tous ses émules vers le portrait, et la perfection inimitable du Raphaël de l'émail a plutôt découragé ses rivaux que suscité des vocations nouvelles. Entre 1685 et 1725 environ cette pénurie de bons émailleurs donne un regain de vogue aux boîtiers ciselés. Ce n'est pas un déclin à proprement parler. C'est un arrêt momentané.

La réussite inouïe que représente le xviii^e siècle dans tous les arts, ne fait pas exception pour le décor de la montre. L'expérience aidant, l'horloger, tout en conservant la qualité de son mécanisme dont il augmente même la précision, arrive à en diminuer considérablement le volume. La montre reprend une grandeur normale. Sa



MONTRE DE CARROSSE
EN CUIVRE GRAVÉ ET REPOUSSÉ
2^e QUART DU XVII^e SIÈCLE
(Collection de M. Ed. Gélis.)

coque parvient à un degré d'embellissement inouï, où la gravure, la ciselure, le repoussé, le repéré, l'émail, toutes les techniques de l'orfèvrerie et de la bijouterie, concourent à la perfection du décor. Les collections Bernard Franck, Olivier, Bloch, Founès présentent des pièces de cette époque d'une qualité exceptionnelle, enfermées dans des étuis plus précieux encore que les montres ou suspendues à des châtelaines qui sont des merveilles de richesse et de goût. Les émailleurs ont abandonné les allégories bibliques ou mythologiques, si souvent redites au siècle passé ; ils copient ambitieusement des maîtres de la peinture : Téniers, Boucher, Fragonard, Greuze. Les orfèvres marient à l'or des appliques de pierres dures, agates ou jaspes, unies ou lapidées. La fantaisie la plus charmante règne dans le royaume du Temps.

A la fin du XVIII^e siècle, la montre diminue encore d'épaisseur, sans que son diamètre normal se trouve modifié.

L'émail peint ou translucide est plus que jamais en honneur avec les tons à la mode dans la toilette féminine, vert d'eau, queue de paon, jonquille, gris céladon, rose, et les autres nuances dites Louis XVI. Pour garder toute sa fraîcheur à ce décor d'émail, on invente de le recouvrir de « fondant », sorte d'émail transparent qui protège la peinture contre les frottements d'usure. Il est impossible de réunir de plus beaux types que ceux des col-



PENDULE EN MARBRE ET BRONZE DORÉ
DERNIER QUART DU XVIII^e SIÈCLE
(Collection de M. A. Level.)

lections Bernard Franck et Olivier, où l'*Amour puni*, d'après Angelica Kauffmann, dans son entourage de demi-perles, peut être considéré comme le chef-d'œuvre de la fabrique genevoise à la fin du XVIII^e siècle. Impossible non plus de grouper une plus amusante série de montres « de forme », où, comme au début du XVII^e siècle, la fantaisie des horlogers enferme le mécanisme dans les colifichets les plus divers : glands, poires, cassolettes, manches de canif, étuis, instruments de musique en miniature, papillons, lucarnes, bagues, avec toutes les

combinaisons de personnages automates et de rouleaux à musique. C'est le triomphe de l'ingéniosité.

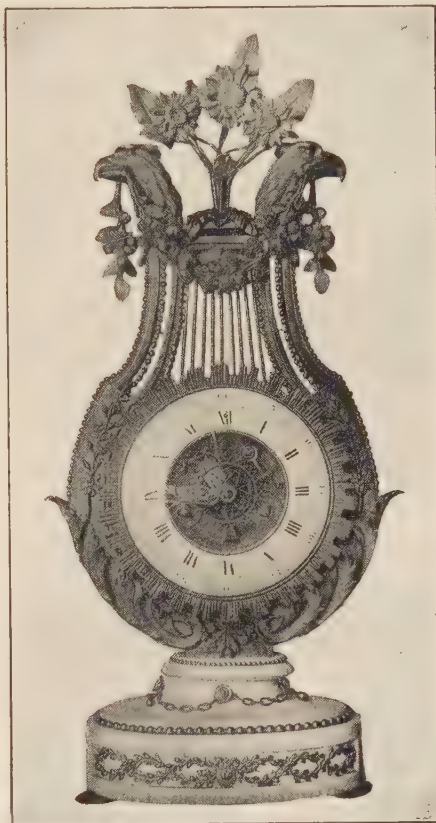
Enfin, vers le milieu du XIX^e siècle apparaissent les montres plates, aussi remarquables par le peu d'épaisseur de leur mouvement que par la qualité de décor de leurs boîtes. C'est encore Genève qui reste le centre principal de fabrication, et la petite montre en or de M. Maurice Ben Simon, émaillée, d'un côté, d'une *Femme couchée* et, de l'autre, de *Napoléon à cheval*, représente la dernière période de l'émaillerie suisse qui jette encore quelque éclat. L'invention de Daguerre va porter un coup funeste à l'art des Huaud, des Thouron, des Soiron, des Coteau, des Counis, et de leurs émules.

Telle est, dans ses grands traits, le musée rétrospectif de la montre à Gal-

liera. Nous avons volontairement omis les pièces détachées, les boîtes sans mouvement et les mouvements sans boîte, les cadrans, les clefs, les aiguilles, les cadrans solaires ou astronomiques, les suites de gravures destinées à servir de modèles aux horlogers, les beaux et rares étuis de cuir, cloutés de cuivre ou d'argent. Mais nous ne pouvons passer sous silence l'admirable série de montres de carrosse exposées par M^{me} Cherrier, MM. Bernard Franck, Blot-Garnier, Olivier, Gélis, ces énormes boîtiers du xvii^e et du xviii^e siècle, en cuivre ou en argent, repoussés ou ciselés, et qu'on dirait inventés pour quelque Américain désireux de posséder *the biggest watch in the world*.

Quant à la pendulerie exposée à Galliera, elle n'est et ne pouvait être qu'une indication. Tout au moins les modèles choisis sont-ils irréprochables et assez caractéristiques pour représenter les principales phases de l'évolution du décor horloger.

Comme pour la montre, c'est à un perfectionnement mécanique qu'est due la transformation de l'horloge portative du xvi^e-xvii^e siècle dont nous avons parlé tout à l'heure. Elle doit son nom de pendule à l'organe nouveau que la découverte d'Huyghens est venue lui apporter. Les premières pendules sont du type dit « religieuse » — on ne sait trop pourquoi, à moins que l'épithète ne leur vienne de l'extrême simplicité de leur boîte en rectangle décoré d'un simple fronton en demi-cercle. On les nomme aussi improprement « pendules Louis XIII », bien que l'application des découvertes d'Huyghens ne date que de 1670 environ, la plus belle période du règne de Louis XIV. Les décors, à l'origine, étaient fait de marqueterie d'écaille, d'étain ou de cuivre dont Marot et Bérain ont dessiné de remarquables modèles, tels que l'horloge à gaine exposée par M. Olivier. Avec les styles nouveaux, Louis XV et Louis XVI, les formes varient ; bronze, marbre, porcelaine, toutes les matières sont mises en œuvre, avec un appel de plus en plus marqué



PENDULE EN MARBRE ET BRONZE DORÉ
ÉPOQUE LOUIS XVI
(Collection de M. Glinel.)

au sujet en ronde-bosse. MM. Founès, Plumont, Hodgkins, Olivier, Glinel, Level, le Mobilier national, la manufacture de Sèvres, ont prêté des pièces de superbe qualité, dont quelques-unes sont signées des plus grands noms de l'horlogerie française.

Le xix^e siècle ne brille pas à côté des bronzes ciselés et dorés de Caffiéri, de Saint-Germain, de Duplessis, de Gouthière. Pendule en porcelaine de Jacob Petit, pendule à la cathédrale, pendule « troubadour », porte-montre veilleuse, dorés ou patinés à l'antique, avec filets d'eau tournant ou signaux du télégraphe Chappe, tout cela est amusant et varié ; ce n'est pas beau. On comprend pourquoi nos décorateurs du xx^e siècle ont songé à réagir contre le fameux « sujet de pendule ». Leurs efforts, qui sont présentés à Galliera à côté de la leçon du passé, indiquent une orientation nouvelle vers les formes simples, les lignes heureuses, les beaux volumes sans recherche d'ornements adventices. Il y a dans ces créations de nos meilleurs décorateurs, présentées avec un entourage de meubles, de tapis, de tentures qui les met dans l'atmosphère même de l'appartement, plus d'une indication à retenir.

Un dernier mot.

Nous n'avons pas, à proprement parler, en France de musée d'art horloger : Cluny, la collection Dutuit n'ont que de minces séries ; seule l'entrée de la donation Paul Garnier au Louvre, en 1916, a enrichi notre grand musée national de cinquante-six montres et de trois horloges qui constituent, jusqu'à ce jour, la plus précieuse suite horlogère de France. Nous sommes loin encore des trésors du British Museum et du Victoria and Albert Museum. Puisse ce groupement éphémère de Galliera attirer l'attention des conservateurs de nos collections nationales sur l'intérêt artistique intense qui se dégage de ces chefs-d'œuvre des maîtres horlogers d'autrefois, où les ateliers français tiennent une si grande place ! Certes les montres du xvi^e et du xvii^e siècle sont parmi les *rariora* de la curiosité : c'est à peine si on en voit passer quelque-une de loin en loin dans les ventes publiques. Mais qui sait si les grands collectionneurs, dont les richesses font en ce moment la gloire de Galliera, ne viendraient pas en aide à nos conservateurs, s'ils avaient la certitude que ces petites merveilles, qu'ils ont eu tant de peine à recueillir recevraient la place d'honneur à laquelle elles ont droit dans le trésor artistique national ? Ce serait, à coup sûr, la plus heureuse conséquence de notre initiative présente.

HENRI CLOUZOT et ÉDOUARD GÉLIS



LA NYMPHE DE FONTAINEBLEAU, BAS-RELIEF EN BRONZE PAR BENVENUTO CELLINI
(Musée du Louvre.)

LA FONTAINE DE DIANE DU CHATEAU D'ANET¹

Au Musée du Louvre, dans la principale salle de la sculpture de la Renaissance, on admire à juste titre un grand monument en marbre blanc représentant Diane chasserresse à demi étendue et appuyée contre un cerf, son bras droit entourant le cou de l'animal, tandis que sa main gauche tient un arc ; de chaque côté ses deux chiens : Procion et Syrius.

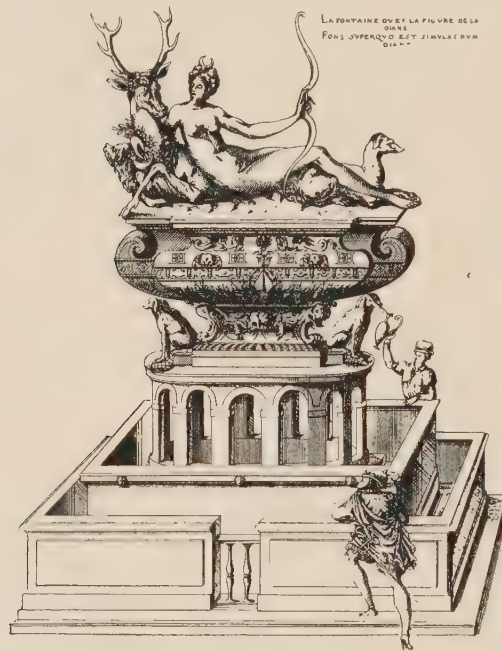
Ce célèbre morceau, unique en son genre, d'un puissant effet décoratif, véritable chef-d'œuvre de sculpture plastique, provient du château d'Anet élevé par Philibert de Lorme pour Diane de Poitiers. Il servait, dans la magnifique résidence de la favorite de Henri II, à décorer une fontaine et reposait sur un piédestal en forme de sarcophage orné de D entrelacés, de crabes, d'écrevisses, de branches de laurier, etc., et supporté lui-même par un portique circulaire à arcades ovales, le tout formant un ensemble remarquable d'harmonie et d'élégance, destiné à l'origine à être rendu plus agréable encore par la vue des jets d'eau qui devaient s'élancer de diverses parties du groupe à l'intérieur duquel des conduits avaient été disposés.

Il paraît donc surprenant qu'un monument de telle importance n'ait fait

1. Ce mémoire a fait l'objet d'une communication à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres dans sa séance du 18 mars 1921.

jusqu'ici l'objet d'aucune étude spéciale pour connaître son histoire et déterminer son origine. Nous allons essayer aujourd'hui d'apporter à cet effet quelques éléments nouveaux :

Androuet du Cerceau dans le deuxième volume de son ouvrage *Les plus excellents bastiments de France*, paru en 1579, est le premier qui donne une reproduction de la *Diane* d'Anet et la présente ainsi sans aucune mention de nom d'artiste : « La fontaine où est la figure de la Diane, *Fons super quo est simulacrum Dianae*. A la court senestre », ajoute-t-il, « y a une fontaine de



LA FONTAINE DE DIANE
AU CHATEAU D'ANET
D'APRÈS ANDROUET DU CERCEAU (1579)

belle ordonnance de laquelle je vous ay voulu faire dessein. » Et encore ce n'est pas la reproduction exacte du monument tel qu'il est parvenu jusqu'à nous : la coiffure de la déesse affecte une forme différente, surmontée d'un croissant ; un autre croissant a été ajouté sous la main droite pendant au cou du cerf. Aucun bijou ne repose sur son front, aucun bracelet n'orne son bras gauche, qui tient l'arc et apparaît étendu au lieu d'être replié. De plus, la tête du cerf se trouve tournée à droite et celle de Diane à gauche ; les deux chiens, également, ne se présentent pas dans les mêmes positions. En un mot, bien que l'ensemble du groupe s'applique sans aucun doute au même

monument, il existe une certaine variété de détails qui semble indiquer que du Cerceau l'a dessiné en partie de souvenir. Cette gravure serait à rapprocher d'un dessin du Musée du Louvre dans lequel se retrouvent à peu près les mêmes dispositions et attributs ; il semble, tant l'analogie est frappante, que ce dernier dessin soit une copie de la seconde moitié du xvi^e siècle, sortie de l'atelier de du Cerceau.

Après le livre de du Cerceau nous ne trouvons plus d'autres mentions du monument avant le commencement du xvii^e siècle, et encore sont-elles bien laconiques.

Olivier de Varennes, qui imprima en 1639 le *Voyage de France dressé pour*

l'instruction et commodité tant des Français que des étrangers, se borne à dire (p. 206-207), dans sa courte notice sur Anet : « On y void plusieurs jardins et parterres embellis de fontaines et roches artificielles, avec une Diane en marbre ornée de branches de corail et de plusieurs coquilles rares. » Quelques années plus tard, en 1654, Louis Coulon, auteur du *Fidèle Conducteur pour le voyage de France*, s'exprime, p. 218, dans les mêmes termes. Il est assez singulier que la description anonyme de la belle maison d'Anet vue le 29 mai 1640¹ et qui donne de nombreux détails sur l'extérieur et l'intérieur du château ne parle même pas de la fontaine de Diane. Mais toutes les gravures de la première moitié du xvii^e siècle, comme celles de François Langlois, dit Ciatres, et de Melchior Tavernier, la première publiée dans la *Topographie* de Claude Chastillon en 1648, représentent toujours la fontaine au milieu de la cour de gauche, telle que nous la montre du Cerceau en 1579. Au cours du xvii^e siècle, le duc Louis-Joseph de Vendôme, devenu en 1668 propriétaire d'Anet, y fit exécuter de nombreux remaniements et construire une grande terrasse sur l'emplacement de la cour de gauche. Par suite de cette transformation la fontaine de Diane fut transportée du milieu de la cour de gauche sur la nouvelle terrasse dans un hémicycle spécialement construit entre le nouveau pavillon tenant au château et le bâtiment appelé le Gouvernement. Là, sur une plate-forme, légèrement élevée de quelques marches au-dessus du niveau de la terrasse, un grand bassin d'une

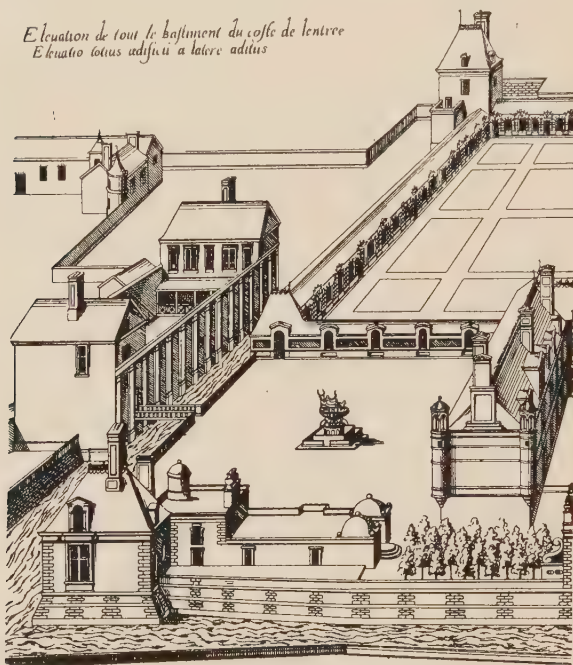


LA FONTAINE DE DIANE AU CHATEAU D'ANET
DESSIN DE LA SECONDE MOITIÉ DU XVII^e SIÈCLE
(Musée du Louvre.)

1. Bibliothèque Nationale, collection Dupuy, 550, fol. 198.

forme particulière¹ avait été creusé et remplaçait le premier bassin rectangulaire ; au milieu, posé sur son ancien piédestal, le fameux motif décoratif faisait face au jardin et se trouvait ainsi remis en valeur. Un peu en avant jaillissait du fond du bassin une belle gerbe d'eau, formant en quelque sorte un écran transparent derrière lequel apparaissaient les gracieux contours du groupe élégant enveloppé d'une fine poussière cristalline qui s'irisait des couleurs de l'arc-en-ciel lorsque les rayons du soleil se jouaient au travers. La vue du château d'Anet, dessinée par J. Rigaud dans ses *Maisons Royales*, que l'on

Élévation de tout le bâtiment du côté de l'entrée
Eluatio totius adificij a latere aditus



LA FONTAINE DE DIANE
DANS LA COUR DE GAUCHE DU CHATEAU D'ANET
D'APRÈS ANDROUET DU CERCEAU (1579)

xvii^e siècle et de la première moitié du xviii^e, mais dans des termes qui n'ajoutent rien de nouveau à la précédente citation. En 1755 Dezallier d'Argenville, dans le *Voyage pittoresque ou Description des maisons royales, châteaux des environs de Paris*, dit encore : « Sur la terrasse de la gauche on

peut dater de 1730 à 1740, nous représente d'une façon distincte le nouvel emplacement de la fontaine et ce jet d'eau unique à double retombée sortant du bassin au pied du monument.

Un amateur nommé Hébert, auteur d'un *Dictionnaire pittoresque et historique* publié à Paris en 1676, constate dès cette époque la nouvelle disposition : « Sur la terrasse », dit-il, « est un portique d'architecture rustique en forme circulaire où est la fontaine de Diane et sur un piédestal fort élevé est la statue de cette Déesse en marbre². »

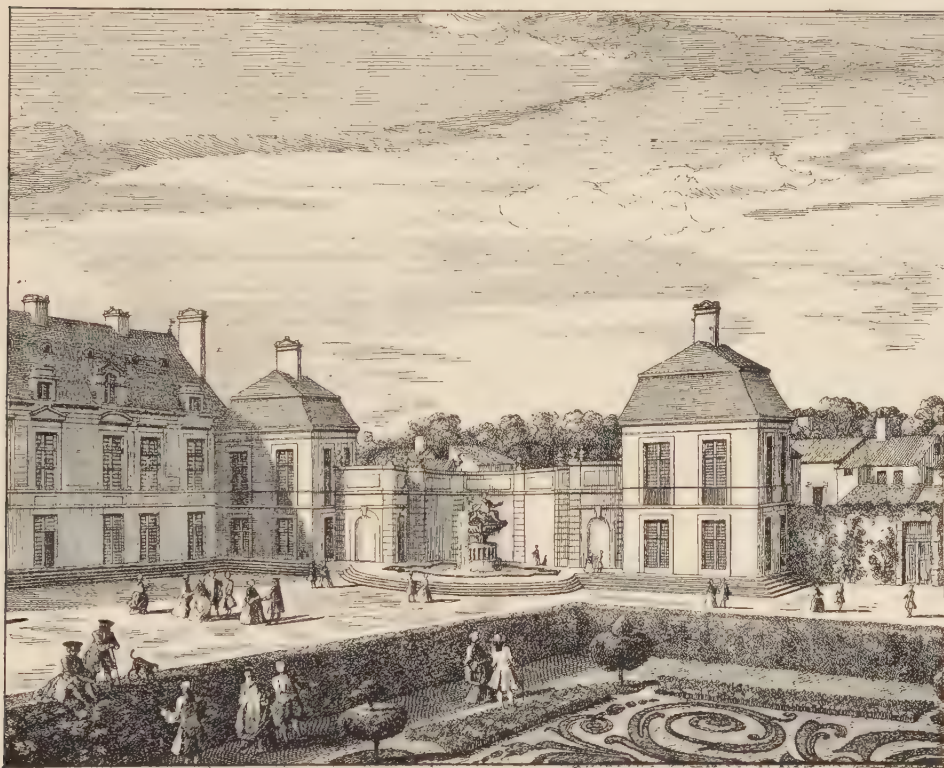
Des mentions analogues se retrouvent dans de nombreux ouvrages du

1. Voyez le plan du château d'Anet au xviii^e siècle : Archives Nationales : Eure-et-Loir, N. II, 1.

2. T. II, p. 16. *Les Délices de la France*, par François Savinien d'Alquié, imprimés à Amsterdam en 1670, mentionnent sommairement la *Diane* p. 326 ; de même l'édition de 1699, t. II, p. 18.

aperçoit un portique d'architecture rustique décrivant une portion circulaire qui renferme la fontaine de Diane. Cette Déesse est en marbre et couchée sur un piédestal fort élevé au milieu d'un bassin nourri par une gerbe¹. » Piganiol de la Force, auteur généralement bien renseigné et assez complet pour l'époque, n'en parle pas². Dreux du Radier non plus³. Dulaure, en 1786, reproduit le passage antérieur de Dezallier⁴.

Ainsi, dans aucune de ces citations, non plus que dans les nombreux extraits



LA FONTAINE DE DIANE SUR LA NOUVELLE TERRASSE DU CHATEAU D'ANET
DÉTAIL DE LA GRAVURE DE J. RIGAUD (MILIEU DU XVIII^e SIÈCLE)

d'autres auteurs que nous avons relevés et dont nous ne parlons pas parce qu'ils se reproduisent tous identiquement, il n'est fait la moindre allusion à l'artiste supposé de nos jours être l'auteur de la *Diane* : le célèbre Jean Gou-

1. Dezallier d'Argenville, p. 176.

2. Piganiol de la Force, *Description hist. de la ville de Paris et de ses environs* ; Paris, 1765, t. IX, p. 1 à 3.

3. Dreux du Radier, avocat, *Récréation historique, critique, morale et d'érudition* ; Paris, 1767, II, p. 130 et suiv.

4. J.-A. Dulaure, *Nouvelle description des environs de Paris*, 1786, tome I.

jon. Au contraire, Dezallier d'Argenville, qui connaissait bien la fontaine d'Anet, puisqu'il la cite, nous venons de le voir, dans son *Voyage pittoresque*, exprime un sentiment opposé, montrant combien l'opinion générale était, à cette époque, éloignée de toute attribution semblable. En effet, la *Vie des fameux architectes et sculpteurs*, parue en 1787¹, renferme à propos de Jean Goujon le passage suivant : « Le plus souvent il n'a travaillé qu'en petit, sans doute qu'il étoit peu propre aux grands ouvrages. On ne connaît de lui ni figures ni groupes isolés, d'où l'on peut conclure que son génie étoit en quelque façon resserré. »

Cette citation est à retenir et prouve qu'à la veille de la Révolution l'attribution de la *Diane* à Jean Goujon n'étoit pas encore née, car un auteur bien informé comme Dezallier d'Argenville, qui s'étend sur les divers travaux du maître, n'aurait certes pas manqué d'en dire un mot. En y réfléchissant d'ailleurs, ne doit-on pas considérer que cette superbe composition plastique eût été unique dans l'ensemble de l'œuvre de Jean Goujon, ainsi que le reconnaît son historien M. Paul Vitry² ? Nous ne voyons pas à quelle époque le grand artiste aurait pu travailler à un monument de cette importance. De 1540 à 1542 il fut occupé à Rouen puis vint en 1544 à Paris prêter son concours à la fabrique de Saint-Germain-l'Auxerrois sous la direction de Pierre Lescot. Entre temps, il dut passer à Écouen comme architecte du connétable de Montmorency³ et exécuter à Paris les délicates sculptures de la fontaine des Innocents ; puis il suivit Lescot chargé, par lettres patentes de 1546, des grands travaux de reconstruction du Louvre et sa collaboration avec ce dernier paraît avoir eu une continuité ininterrompue pendant tout le règne de Henri II : les comptes des Bâtiments le désignent toujours pour des ouvrages commandés par M. de Clagny. Jamais nous ne l'avons trouvé avec Philibert de Lorme dans un seul des nombreux actes concernant ce grand architecte qui sont passés sous nos yeux : il n'appartenait donc pas à son équipe, dont les maîtres sculpteurs furent d'abord François Carmoy, puis Pierre Bontemps⁴.

Mais, sans plus attendre, il convient de déterminer, une fois pour toutes, à quelle époque remonte la singulière attribution de la *Diane* à Jean Goujon. Elle est presque de notre temps et due uniquement à l'imagination d'un homme qui a rendu de grands services en contribuant à sauver de la

1. Dezallier d'Argenville, *Vies des fameux architectes et sculpteurs depuis la renaissance des arts*, tome II, 1787, p. 114.

2. Paul Vitry, *Jean Goujon* ; Paris, s. d., p. 83.

3. En 1547, Jean Martin, dans la préface de sa traduction de Vitruve, désigne Jean Goujon comme « naguère architecte de Monsieur le connétable ».

4. Voy. notre étude sur *Le sculpteur Pierre Bontemps* (*Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, t. LXX, 1911, p. 265 et suiv.).

destruction tant d'œuvres admirables : le fondateur du Musée des Monuments français, Alexandre Lenoir, mais dont on nous permettra de contester le jugement et la valeur critique. Lenoir appartenait d'ailleurs à une époque où les noms d'artistes renommés se donnaient sans contrôle aux œuvres les plus remarquables dont on ne voulait pas rougir d'ignorer les auteurs. La belle statue funéraire de Charles de Maigny, faussement attribuée à un certain Paul Ponce, et que nous avons eu la satisfaction de restituer par un texte authentique à Pierre Bontemps, est un exemple frappant de la légèreté de ces improvisations.

Voyons maintenant comment la *Diane* fut sauvée pendant la tourmente révolutionnaire et reçut sa première attribution.

Le dernier seigneur d'Anet, le duc de Penthièvre, Louis-Jean-Marie de Bourbon, s'était rendu si populaire par sa bonté et sa bienfaisance, que sa propriété fut respectée jusqu'à sa mort, survenue le 4 mars 1793. Le château passa ensuite à sa fille, Louise-Marie-Adélaïde, épouse de Louis-Philippe-Joseph duc d'Orléans, dit Philippe-Égalité, guillotiné le 6 novembre 1793 ; mais celle-ci ne put jouir de la succession de son père placée sous séquestre, et elle-même, dénommée sans respect « citoyenne veuve Orléans », fut détenue au Luxembourg jusqu'en 1797, puis déportée. On dressa, le 11 mars 1794, un inventaire général du château, et la vente mobilière eut lieu pendant les mois d'avril et de mai suivants. Un rapport de Lemarquand aîné, adressé le 18 juin 1794 aux administrateurs du district de Dreux, nous apprend que la fontaine de Diane avait été démontée et déposée dans le vestibule du château sous le grand escalier ; elle était ainsi désignée : « la statue de marbre blanc représentant une diane qui étoit dans l'intervalle circulaire qui sépare la maison principale d'avec l'aile nommée le Gouvernement, existe encore, elle est en trois morceaux sous le dit escalier, elle n'a souffert que des avaries réparables¹. » La *Diane* demeura pendant plusieurs années dans cet abri improvisé, qui la protégea heureusement contre toute tentative de mutilation. C'est seulement le 10 juin 1796 que le Conseil de conservation des Sciences et Arts appela l'attention du Directeur de l'Instruction publique sur certains objets d'art du château. Le ministre des Finances ordonna de les excepter de la vente et le ministre de l'Intérieur autorisa leur transport au Musée des Monuments français, Mais à cette époque, la veuve du duc d'Orléans ayant fait opposition à la vente, on dut attendre que la question de propriété des biens de la famille de Bourbon fût définitivement réglée. Ce point de droit une fois fixé, Alexandre Lenoir demanda, le 24 septembre 1797, au ministre de l'Intérieur de faire exécuter sa première décision et,

1. Archives dép. d'Eure-et-Loir, cote provisoire Q 436.

le 25 novembre suivant, le ministre des Finances autorisait le département d'Eure-et-Loir à livrer au Musée des Monuments français le tombeau de Diane de Poitiers et les vitraux de la chapelle du château. Il n'était plus question alors de la fontaine de Diane, oubliée sous le grand escalier. Cependant le citoyen Quévanne, ingénieur en chef délégué par l'administration départementale, se rendait à Anet, examinait sur place tous les objets d'art et en faisait le 4 décembre 1797 un rapport dans lequel notre monument se trouve ainsi décrit :

« Au pied de ce même escalier est une statue de sept pieds de longueur en marbre blanc représentant Diane couchée et appuyée sur le Bras gauche, le Bras droit est passé autour du cou d'un cerf couché, en deux morceaux, de même marbre que la statue.

Plus un Lévrier et un Barbet aussi en marbre blanc, lesquels faisoient partie du Groupe.

Le tout étoit posé sur un joly piedestal circulaire en même marbre qu'on voit encore en entier sur le parterre de l'Ouest du Château¹. »

Dès lors la *Diane* prit officiellement place parmi les œuvres à conserver, toutefois la transmission du rapport du ministre des Finances, la réponse de ce dernier, l'avis du ministre de l'Intérieur, et d'autres formalités administratives exigèrent un temps assez long pendant lequel le département d'Eure-et-Loir se fit remettre par prudence, le 22 janvier 1798², à la veille de la vente du château, qui devait avoir lieu le 1^{er} février suivant, tous les objets énumérés au rapport du citoyen Quévanne. Exception était seulement faite pour les vitraux de la chapelle du château, que l'on attribuait alors au crayon de Raphaël et qui restèrent à Anet : à ce propos il convient de remarquer — et j'insiste sur ce point — que dans toute la correspondance de l'époque aucune allusion ne se rencontre à un artiste quelconque qui aurait été l'inspirateur de la *Diane*. Celle-ci fut donc transportée à Chartres dans le local occupé par l'administration centrale du département d'Eure-et-Loir et y resta³ de la fin de janvier 1798 jusqu'au mois de juillet suivant, époque où elle trouva enfin un refuge assuré au Musée des Monuments français ainsi que le constate Lenoir dans son *Journal* à la date du 18 juillet : « J'ai reçu du château d'Anet [ces derniers mots ne sont pas tout à fait exacts, il aurait dû dire du dépôt de Chartres] le corps et les jambes séparés l'un de l'autre d'une statue colossale en marbre blanc par Jean Cousin (*sic*), plus

1. Archives dép. d'Eure-et-Loir, cote provisoire Q 436.

2. Autorisation du 3 pluviôse an VI (21 janv. 1798), voy. pièce justificative VI.

3. Voy., dans les pièces justificatives citées à la fin de cet article, la lettre du ministre de l'Intérieur du 2 prairial an VI adressée à l'Administration centrale du département d'Eure-et-Loir à Chartres.

deux chiens provenant du même groupe..... un socle aussi en marbre blanc en forme de bateau orné d'écrevisses et de crabes ¹..... »

Le sentiment de Lenoir n'était pas encore bien fixé ; il hésite : une première fois il jette son dévolu sur Jean Cousin, puis, se ravissant, il s'arrêtera définitivement à un autre grand artiste, comme il apparaît dans son rapport au ministre de l'Intérieur de vendémiaire an VIII (septembre-octobre 1799)² : « Un groupe complet de marbre de la main de l'auteur de la Fontaine des Innocens, représentant Diane chasserresse appuyée sur un cerf et accompagnée de ses deux chiens, Procion et Syrius. J'ai commencé », ajoute Lenoir, « la restauration de ce groupe magnifique que des malveillans avaient brisé et dont les débris avaient été transportés à cinquante kilomètres au delà. »

Autant de mots, presque autant d'inexactitudes : le monument ne fut pas brisé, mais seulement démonté ; quant aux malveillants dont parle Lenoir, ce seraient tout simplement les administrateurs du département d'Eure-et-Loir qui, dans une louable intention, on l'a vu, firent transporter la *Diane* en lieu sûr à Chartres, situé à 50 kilomètres environ d'Anet. Mais, point essentiel du passage cité, voici nommé pour la première fois, en l'an 1799, le grand sculpteur auquel Lenoir, de sa propre autorité (il n'a même pas l'excuse d'une opinion antérieure), décernait le mérite de cette belle composition. D'ailleurs Lenoir lui-même n'était pas aussi assuré qu'il le paraît de son attribution toute spontanée. Tandis que dans son rapport au Ministre il ne marque aucun doute, le catalogue du musée des Monuments français de la même époque (an VIII) est déjà moins affirmatif, comme on le constate par le passage suivant relatif à la description de notre monument désormais classé au musée sous le n° 467 : « Un dessin vigoureux et du plus grand style et une exécution ferme concourent à l'ensemble de ce morceau magnifique que l'on croit du ciseau de Jean Goujon... ». Ce n'est plus la première affirmation absolue, mais une simple supposition ³.

Peut-être le fondateur du musée des Petits-Augustins avait-il été influencé de prime abord par le souvenir, sans doute conservé de son temps à Anet, que deux artistes portant les noms de Goujon et de Cousin étaient passés dans cette localité ; encore s'agit-il d'un certain Goujon mentionné d'une

1. Louis Courajod, *Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des Monuments français*. Paris, t. I, 136, n° 957.

2. Rapport de Lenoir au ministre de l'Intérieur en l'an VIII (Bibl. Nat., LK⁷ 250, et Archives Nat., F¹⁷ 24⁶, p. 1.

3. Voy. A. Lenoir, *Description hist. et chronologique des Monuments de sculpture réunis au Musée des Monuments français* ; Paris, an VIII, p. 254. La même mention se retrouve au catalogue de l'an XI (1803), p. 210, de 1806, p. 189, à partir de cette dernière édition avec la légère variante : « que l'on croit entièrement du ciseau de Jean Goujon », et aussi dans A. Lenoir, *Hist. des arts en France* ; Paris, 1810, p. 303.

façon douteuse sur un marché de 1566 relatif au monument funéraire de la chapelle de Diane de Poitiers, et d'un Jehan Cousin, orfèvre, garde de la Monnaie de Paris, dont la veuve, Marie de Bourges, possédait en 1585 le fief du moulin Foulleret sur le territoire d'Anet¹.

En tout cas, à partir de ce jour, Jean Goujon était sacré auteur du célèbre monument, que Lenoir s'empressait de faire remettre en état. Car il avait assez souffert de ses déplacements successifs. Sa restauration fut confiée au sculpteur Pierre Nicolas Beauvallet, et la dépense en était évaluée, dès avril 1799², à 2 000 francs.

Le travail de restauration se poursuivit jusqu'au printemps de l'année 1800, époque où le ministre de l'Intérieur, Lucien Bonaparte, autorisa le Conseil des Mines³ à prêter à Lenoir un bois de cerf dix-cors comme modèle pour remplacer, en bois taillé et doré, l'ancienne ramure, sans doute naturelle, qui avait été brisée⁴. L'artiste sculpteur procéda en même temps à diverses petites réparations énumérées dans son mémoire : repose des bras et des jambes de la *Diane*, réparation de trois doigts à l'une des mains, de quatre aux pieds, des deux jambes du cerf et de ses oreilles, disparition de quelques mutilations subies par la statue, principalement à la tête, réfection des pattes, d'une oreille et d'une queue aux chiens, modelage d'un arc pour le fondre en plomb, le tout posé avec mastic, goujons de fer et de cuivre, enfin nettoyage complet du groupe, au prix convenu de 600 francs⁵.

Sa restauration achevée, une place d'honneur fut réservée à notre monument dans le jardin Élysée, planté à la suite du musée. Là, le fameux groupe de la *Diane* produisit un effet extraordinaire, « puissant, magique », dira Michelet, « sous la feuillée et l'azur du ciel ». Une jolie aquarelle, due à un artiste de talent, Jean-Lubin Vauzelle⁶, élève de Hubert Robert, nous représente, en effet, la *Diane* en 1815⁷ au jardin du cloître des Petits-Augustins dans un bel ensemble décoratif d'arbres, de monuments et de statues. Mais

1. Voy. *Archives de l'art français*, 2^e série, tome II, 1862, p. 379 et suiv. Devis du 6 juin 1566, et Roussel, *Diane de Poitiers et son château d'Anet*, p. 10.

2. Voy. pièce justificative VIII.

3. Voy. pièce justificative X.

4. Les cornes actuelles du cerf sont en bois taillé et doré, mais les anciennes devaient être naturelles, comme celles du grand cerf dominant le portail d'entrée, qui sont formellement indiquées comme telles dans un marché du 1^{er} juin 1555 passé avec le fondeur Benoit Le Boucher.

5. Voy. pièce justificative XI.

6. Jean-Lubin Vauzelle, peintre, né à Angerville (Seine-et-Oise) en 1776, mort après 1837.

7. Cette aquarelle, signée « Vauzelle, 1815 » sur le socle du monument de la *Diane*, appartient à la collection Destailleur (Bibl. Nat., Cabinet des estampes, V^e, 53, p. 93) ; elle a été gravée par Desault et Lavalée et publiée dans l'*Album des vues pittoresques et perspectives du Musée des Monuments français*, par MM. Réville et Lavallée (Paris, Didot aîné, 1816),

laissons parler Lenoir lui-même : « ... On voit au milieu d'un bassin un groupe en marbre blanc représentant Diane appuyée sur un cerf et accompagnée de ses chiens Procion et Syrius, posé sur une espèce de vaisseau, aussi en marbre, orné d'écrevisses, de crabes, des chiffres de Diane de Poitiers et de Henri II, le tout composé avec beaucoup d'art et exécuté avec une recherche extraordinaire. Ce vaisseau, groupé de deux lévriers portés par un support de marbre blanc, est décoré de petites arcades posées sur un



LA FONTAINE DE DIANE
DANS LE JARDIN DU MUSÉE DES MONUMENTS FRANÇAIS (1815)
AQUARELLE PAR VAUZELLE

(Collection Destailleur, Cabinet des estampes, Bibliothèque Nationale, Paris.)

ouvrage qui fut dédié et présenté à Louis XVIII quelques jours avant la regrettable dispersion du musée. Un autre recueil de Biet et Normand intitulé : *Souvenirs du Musée des Monuments français* (Paris, 1821), renferme 40 dessins au trait, mais la fontaine de Diane y est à peu près oubliée, apparaissant seulement au frontispice de l'ouvrage sous une figure très réduite, à travers une arcade de la façade du château de Gaillon.

En 1815, la fontaine de Diane n'était plus placée au milieu d'un bassin carré rempli d'eau et l'on ne voit plus au pied du portique les quatre dauphins qui jetaient de l'eau par les narines, comme la représentent une vue du jardin Élysée dans l'édition de 1805 du *Musée des Monuments français*, t. IV, 2^e partie, p. 87, pl. 146, et une aquarelle de Lenoir aux Archives des Musées dont nous donnons la reproduction, elle repose simplement sur une base carrée, élevée de deux marches autour desquelles ont été disposées quelques plantes et fleurs.

socle orné de quatre dauphins en plomb qui jettent de l'eau par les narines. Ce morceau unique et de la plus grande beauté est un chef-d'œuvre de Jean Goujon ; il représente aussi Diane de Poitiers qui l'avait fait placer dans le milieu de son parc à Anet où il servait de fontaine. » On voit que la disposition primitive du monument avait été modifiée par Lenoir. En effet, les catalogues du Musée des Monuments français, des années 1800 à 1803, indi-



LA FONTAINE DE DIANE
APRÈS LA PREMIÈRE RESTAURATION D'ALEXANDRE LENOIR
AQUAELLE
(Musée du Louvre.)

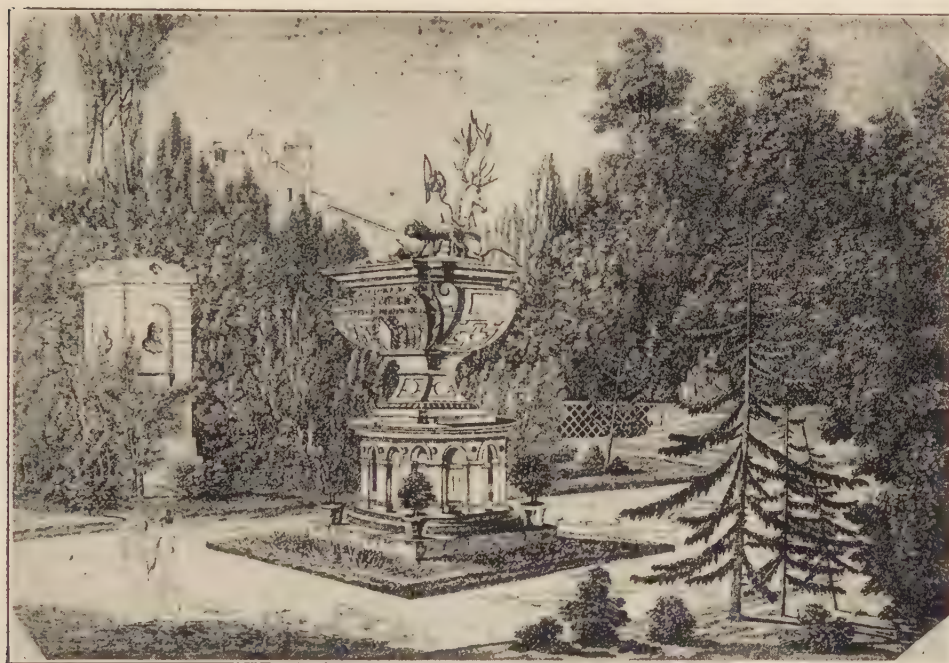
quent que « ce vaisseau était groupé de quatre lévriers en bronze qui ont été fondus (je les rétablirai), portés par un support en marbre blanc orné de petites arcades que j'ai décorées de petites têtes de lion en bronze, archety-pées sur des modèles de Goujon¹ ». Suivant sa déplorable habitude, l'administrateur du musée avait remanié le soubassement du monument en le décorant de motifs étrangers plus ou moins appropriés. Puis Lenoir ajoute dans une autre note du *Musée des Monuments français* (édition de 1805) : « J'ai fait restaurer ce beau monument que l'on avait transporté à dix lieues au delà d'Anet, après l'avoir coupé en morceaux pour en

retirer toutes les pièces de cuivre qui servaient au passage des eaux. J'ai fait modeler et couler en plomb les chiens qui portent le vaisseau et les quatre dauphins par M. Beauvallet, sculpteur statuaire, membre de l'ancienne Académie². »

1. Voy. les planches 196 et 204 du *Musée des Monuments français* de A. Lenoir. Paris, 1806, V, p. 170 et 204. Un autre dessin, tiré à part, est conservé au Cabinet des estampes (œuvre de Jean Goujon).

2. *Musée des Monuments français*, tome IV, 2^e partie, p. 85, n° 467. Pierre Nicolas Beauvallet, sculpteur, élève de Pajou, mort à Paris en 1828.

Toutes ces transformations étaient généralement d'assez mauvais goût. Mais l'attribution de la *Diane* à Jean Goujon ne suffisait pas à l'imagination des contemporains de Lenoir ; ils voulaient encore réserver au même artiste celle de la *Nymphe* de Fontainebleau, exécutée par Benvenuto Cellini, comme en témoignent ses *Mémoires*, et donnée par Henri II à Diane de Poitiers pour décorer le tympan du portail d'Anet. En effet, dans la séance du Conseil de Conservation des Sciences et Arts du 5 ventôse an IV (25 février 1796), on décide « que le bas-relief en bronze représentant le repos de Diane par Jean



LA FONTAINE DE DIANE VUE PAR DERRIÈRE
D'APRÈS UNE LITHOGRAPHIE DU TEMPS (VERS 1812)

(Musée du Louvre.)

Goujon, tiré du château d'Anet, sera placé dans la petite cour du Muséum sur le mur qui la sépare du jardin du citoyen Vien¹ ». Cependant, en ce qui concerne cette *Nymphe*, la première présomption fut vite abandonnée et Lenoir lui-même reconnut la marque du génie de Cellini². En outre, un critique distingué du commencement du XIX^e siècle, Cicognara, auteur d'une *Histoire de la Sculpture*, imprimée à Venise en 1816³, n'eut pas de peine à

1. L. Courajod, *Journal de Lenoir*; Paris, 1878, Introduction, p. cxxxi, note 1.

2. A. Lenoir, *Du château d'Anet* (dans *Mém. de l'Académie celtique*, tome V, 1810, p. 508).

3. Cicognara, *Storia della Scultura*, Venise, 1816, tome II, p. 140: « Simili volgari tradizioni che si spacciano, sono come quella che la mezza luna in bronzo gettata da Benve-

montrer la fausseté de l'allégation. Le même écrivain n'admettait pas non plus l'attribution de la *Diane* à Jean Goujon et inclinait à y voir également une œuvre de l'école de Cellini. Dès son apparition, on le constate, l'opinion de Lenoir rencontrait un contradicteur autorisé¹.

Lors de la dispersion du Musée des Monuments français en 1817², le comte de Forbin, directeur général des Musées, réclama la fontaine de Diane; mais le ministre de l'Intérieur, Lainé, répondait le 5 avril 1817 qu'il n'était pas possible d'accorder le fameux groupe portant le n° 467, parce qu'une ordonnance royale l'avait rendu à M^{me} la duchesse d'Orléans, héritière des biens de la maison de Penthhièvre³.

La *Diane* resta donc provisoirement au Musée des Monuments français et pendant ce temps l'administration du Louvre renouvela ses démarches pour obtenir l'attribution d'un monument aussi remarquable que populaire. Les circonstances devaient bientôt favoriser ses efforts. La duchesse d'Orléans étant venue à mourir en 1821, le comte de Forbin et le régisseur des domaines du duc d'Orléans, le futur roi Louis-Philippe, signèrent, le 17 août 1823, un traité par lequel le prince renonçait à ses droits de propriété sur le groupe de la *Diane*, qui appartiendrait définitivement au Musée du Louvre, et acceptait en échange la statue de Dupaty représentant *Ajax* et qui se trouvait alors dans l'un des grands escaliers du palais⁴.

La *Diane* entra ainsi à la galerie d'Angoulême et fut placée au milieu de cette belle salle⁵ où se tenaient autrefois les séances des Académies, on la dénomma alors, toujours à cause de la présence de notre monument « salle de Jean Goujon », car le comte de Clarac, dans son catalogue de 1824 n'avait

nuto Cellini per esser posta al di sopra d'una porta nel palazzo di Fontainebleu e trasportata ora in alto sulla tribuna di cui si parla fosse opera di Jean Gouyon; mentre sappiamo dalla vita scritta dallo stesso scultore esser quella opera italiana, quanto gl' inferiori otto bassi rilievi. I quali lavori furono forse riuniti per analogia, se non di stile almeno di età e di nazione, checchi ne sia stato detto dal volgo degl' ignoranti. »

1. Cicognara, *op. cit.*, II, p. 380-381 : « Non è strano che esaminata la cosa superficialmente siasi creduto che l'autore degli ornamenti dell' edificio riccamente eseguito possa esser stato anche scultore della statua indicata [la Diane], ma non essendovi alcuna tradizione che accerti la cosa, crediamo non essere ardito pensiero il dubitare se al celebre artista francese si possa con certezza attribuire, poiche ci sembra rawisarvi lo stile piu pronunziatamente italiano, e particolarmente del modo e della scuola del Cellini che in compagnia d'altri artefici italiani aveva sì lungamente levorato alla corte di Francia. »

2. Ordonnances de Louis XVIII, des 24 avril et 18 décembre 1816.

3. Lettre du ministre de l'Intérieur du 5 avril 1817 au comte de Forbin (Archives des Musées, S, 15). Louise-Marie-Adélaïde de Bourbon, fille du duc de Penthhièvre, mère du roi Louis-Philippe.

4. Voy. pièce justificative XII.

5. Voy. Comte de Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne*; Paris, 1830, t. I, pl. 100: galerie d'Angoulême, salle de Jean Goujon. La *Diane* se trouvait exactement à l'emplacement actuel de l'*Hercule* de Puget.

pas hésité à suivre l'attribution de Lenoir, qui sera désormais reproduite dans tous les catalogues successifs du Musée.

Nous croyons avoir suffisamment montré que l'opinion de Lenoir, née spontanément dans son imagination, ne présente aucune garantie et ne peut être acceptée; on doit la réduire à une simple attribution de fantaisie lancée sans la moindre critique et s'étonner qu'elle ait été aussi facilement suivie de nos jours. La tradition invoquée n'a jamais existé. Cependant, depuis plus d'un siècle, les historiens l'ont admise et même l'administration de notre grand Musée du Louvre, continuant l'erreur de la galerie d'Angoulême, a donné le nom de Jean Goujon à la salle au milieu de laquelle est exposé le célèbre groupe, dont le socle porte encore à l'heure actuelle une étiquette injustifiable.

*
* *

La question de l'origine et de la valeur de l'attribution ainsi élucidée, il reste à compléter l'histoire de la fontaine de Diane en remontant aux plus anciens documents que nous avons pu découvrir et à indiquer à quelle école paraît revenir cette œuvre remarquable.

Mon sentiment a toujours été que ce monument appartient à une époque un peu antérieure à celle de la construction du château d'Anet, dont le gros œuvre apparaît comme complètement terminé en 1547, année où commence, aux termes d'un marché nouveau retrouvé par nous, l'exécution des belles boiseries décoratives des appartements par le célèbre menuisier du roi, l'habile Sibec de Carpi¹. Il est donc maintenant acquis — nous le montrerons prochainement — que la construction du château, contrairement à l'opinion reçue jusqu'ici, remonte à la fin du règne de François I^{er}, au temps où Philibert de Lorme portait simplement le titre d'« architecteur de M^{gr} le Dauphin² ».

De même, en ce qui concerne la fontaine de Diane nous sommes persuadés que son motif principal, composé vers 1545 et destiné d'abord à Fontainebleau, sera, avant d'être placé à Anet, resté longtemps déposé dans un magasin quelconque dépendant des Bâtiments du Roi, sans doute à l'hôtel de Nesle, à côté de la *Nymphe* de Cellini, laissée pour ainsi dire au rebut. Tant de choses, tant de matériaux ou d'objets divers furent transportés de Paris à Anet pendant les premières années du règne de Henri II, qu'il serait bien étonnant que parmi ceux-là ne se soit pas trouvé le groupe en question. Nos recherches dans les minutes de notaires nous ont, en effet, permis de

1. Marché du 13 décembre 1547 (Minutes de G. Payen et J. Trouvé, notaires au Châtelet de Paris).

2. Bail du 4 février 1547 (n. st.) par Claude de Burbenon à Philibert de Lorme. Nous en donnons le texte à la suite de notre mémoire sur *Philibert de Lorme à Paris*, pièce justificative, I, dans les *Mémoires de la Soc. de l'Histoire de Paris*, 1920.

retrouver deux marchés passés au nom de la duchesse de Valentinois par Philibert de Lorme avec un certain Nicolas Prunier, voiturier par eau, demeurant rue de Jouy, pour des transports par bateaux de Paris au port du pont d'Anet. Le premier de ces marchés est du 20 février 1552 (nouv. st.) et mentionne : une quinzaine de grandes balles longues, carrées ou rondes, huit petits ballots, *douze tableaux renfermés dans deux balles*, des chaises, une table, une épinette, un portrait de M^{gr} d'Angoulême, un enfant de marbre tenant un chien, des coffres, *sept grandes pièces de marbre, vingt petites pièces plates*, une casse doublée de satin, « la ou estoit la sallemande », le célèbre emblème de François I^{er}, un petit coffre « couvert de noir, ferré de fer-blanc, là ou est l'équipage de l'artillerie », fermant à clef, enfin cinq pièces d'artillerie avec leurs affûts. Nous remarquerons surtout dans ce chargement le portrait de M^{gr} d'Angoulême, sans doute le troisième fils de François I^{er}, Charles duc d'Orléans et d'Angoulême, mort le 9 septembre 1545 à l'âge de vingt-trois ans¹, puis le riche coffret doublé de satin qui servait à renfermer la salamandre (peut-être un bijou précieux à l'emblème du roi défunt, provenant des joyaux de la Couronne et qu'Henri II offrait à sa favorite), l'enfant de marbre tenant un chien, l'équipage et les pièces d'artillerie, sorties vraisemblablement de l'Arsenal royal.

Le second marché est du 3 septembre 1552 et concerne le transport par bateaux de Paris à Anet de 43 pièces de marbre noir « et autres pièces de pourfille et jaspe » appartenant à Diane de Poitiers. Philibert de Lorme avait acheté ces matériaux de marbre noir suivant marché du 6 avril 1551² à la veuve de Simon Vitecoq, maître maçon de l'église Notre-Dame de Rouen ; ils étaient destinés à la construction du fameux portail du château. Les mêmes bateaux recevaient encore une balle de livres, l'un des premiers apports à la belle bibliothèque d'Anet, ainsi que « quatre autres pièces de marbre blanc » qui, avec les sept grandes pièces et les vingt petites plates désignées au premier transport, pourraient bien avoir formé en partie les divers et nombreux morceaux dont se compose la fontaine de Diane.

Mais beaucoup d'autres dons de la munificence royale se rencontraient à Anet, comme les émaux des *Douze Apôtres* de Léonard Limosin, le bas-relief en bronze de la *Nymphe* de Fontainebleau dû à Benvenuto Cellini et d'un bel effet décoratif au tympan de la porte d'entrée. En outre Henri II prêtait volontiers ses ouvriers, ses artistes, témoin l'habile menuisier Sibec de Carpi, déjà fort occupé à Fontainebleau, et l'Arsenal royal de Paris servait à la fonte du grand cerf et des quatre chiens destinés à couronner le célèbre

1. On ne peut guère supposer que ce portrait soit celui du tout jeune fils de Henri II, alors à peine âgé de vingt mois, le futur Charles IX.

2. Minutes de J. Trouvé et de G. Payen.

portique d'entrée d'une façon si artistique. Philibert de Lorme avait commandé ces bronzes au fondeur Benoit le Boucher, suivant marché du 1^{er} juin 1555, et le sculpteur Jehan Mayart¹ fut chargé de la réparation de la cire à l'Arsenal aux termes d'un autre marché du 22 octobre de la même année².

L'auteur des modèles n'est pas nommé dans ces derniers marchés ; les œuvres dont il s'agit pourraient bien d'ailleurs avoir été exécutées d'après des creux rapportés autrefois d'Italie, car le marché du 1^{er} juin, passé avec le fondeur Benoit le Boucher, semble le laisser supposer lorsqu'il stipule que ces pièces devront être « en tel estat que sont les deux satires qui sont en la salle de bal à Fontainebleau », satyres provenant, on le sait, du Palais Mas-simy à Rome³.

Si le roi se montrait dans des dispositions aussi généreuses, l'architecte, de son côté, en raison de sa situation de surintendant des Bâtiments, avait toute facilité pour choisir les objets, motifs, sculptures anciennes, vieux moules, etc., qui pouvaient le mieux convenir à la décoration de la belle demeure de Diane. Ces adaptations heureuses devaient être d'ailleurs fort agréables à Henri II, dont les visites à Anet étaient fréquentes.

L'arrivée et la pose de la fontaine de Diane à Anet me paraissent remonter aux années 1553 ou 1554. On sait que pendant la première moitié du xvi^e siècle l'usage s'était répandu de capter les sources voisines des propriétés d'agrément, pour les conduire dans les cours principales des habitations où elles jaillissaient d'un corps d'architecture en forme de monument orné, entouré ou surmonté de motifs de décoration. Benvenuto Cellini nous apprend par ses *Mémoires* l'importance que l'on attachait à la construction de la fontaine de la place de l'Étang à Fontainebleau et les rivalités que firent naître les divers projets. La même mode se poursuivit sous le règne de Henri II : le roi avait fait établir, dès 1548, dans son hôtel des Tournelles à Paris une fontaine dont les eaux venaient de Belleville⁴. Le château de Saint-Germain-en-Laye eut aussi la sienne en 1550⁵. Une autre fut élevée en 1555⁶ dans la cour du château de Villers-Cotterets. Diane de Poitiers

1. Jehan Mayart était sans doute parent d'Antoine Mayart, tailleur d'images, qui figure comme parrain en janvier 1557 à Avon avec la fille de Philibert de Lorme (Archives de Seine-et-Marne, G. G. 1-8).

2. Minutes de J. Trouvé et de G. Payen.

3. E. Bourges, *Les Satyres de la galerie Henri II retrouvés à Rome* (dans *Annales de la Soc. hist. du Gâtinais*, 1892, p. 1 à 17). Le grand cerf et les chiens en bronze ont été détruits à la Révolution et remplacés en 1856 par des terres cuites peintes de couleur bronze (Roussel, p. 34).

4. Minutes de J. Trouvé et de G. Payen.

5. Minutes de J. Trouvé et de G. Payen.

6. Marché du 28 août 1555 passé par Philibert de Lorme avec Jehan Mallard, fontai-nier (Minutes de G. Payen, notaire au Châtelet de Paris).

elle-même commandait, le 29 août 1555, des tuyaux de terre cuite, plombés à l'intérieur, pour conduire sur une longueur de 150 toises environ les eaux d'une fontaine « en son château de Lymours »; or, dans ce marché, il est mentionné que ces tuyaux devront être entourés d'un bain de ciment, « comme l'on faict ceulx pour le Roy et comme on a faict dernièrement à Annet », et pouvant s'emboîter de 7 à 8 pouces « en la sorte comme on a accoustumé de faire les aultres d'Annet cy dessus mentionnez¹ ». Ainsi la tuyauterie amenant les eaux de la fontaine d'Anet était en 1555 d'installation toute récente et ne devait pas remonter au delà de 1554 ou 1553. Ce fut vraisemblablement un nommé Jehan Nicole, maître fontainier demeurant à Anet, qui procéda à la pose de ces tuyaux, le même ouvrier auquel on confia un peu plus tard l'installation de la fontaine du château de Saint-Léger-en-Yveline par marché du 9 février 1556 (nouv. st.)². Cependant on pourrait m'objecter que les tuyaux placés à Anet à cette époque étaient peut-être destinés à une autre fontaine que celle de la *Diane*, le plan de du Cerceau de 1579 nous montre, en effet, dans la cour de droite du château une statue fluette posée sur un socle d'où s'échappent deux filets d'eau. Une troisième fontaine est désignée pour la première fois, en 1639, par Olivier de Varennes comme se trouvant « au jardin qu'on y nomme des arbrisseaux qui sont orangers, cittronniers et grenadiers... avec une statue de marbre représentant une femme dont la chemise paroist mouillée avec tant d'artifice que la veue y est trompée³ ». Mais toutes ces fontaines avaient été certainement établies postérieurement à celle de la *Diane*, qui devait être unique à Anet avant 1560, Syméoni et du Cerceau n'en nomment pas d'autre, et un document authentique contemporain la désigne de telle façon qu'il semble n'y avoir aucun doute à cet égard. Il s'agit d'un marché passé le 14 février 1558 (nouv. st.) avec le serrurier Mathurin Bon pour la confection de treillis de fer destinés au « remplaige de six croisées estans sur la terrasse *du costé de la fontaine*⁴ ». Cette simple dénomination indique bien qu'il n'existait alors qu'une seule fontaine, et, de plus, nous voyons sur le plan de du Cerceau les six croisées qui donnaient sur la cour de gauche où était la fontaine de Diane.

Par suite, j'estime qu'il convient de fixer aux années 1553 ou 1554 la date de l'érection à Anet de la célèbre fontaine. Nous avons vu tout à l'heure que les transports de nombreux matériaux et objets précieux de Paris à Anet eurent lieu au cours de l'année 1552 et que parmi ceux-ci pouvait se trouver tout ou partie des morceaux composant notre monument.

1. Voy. plus loin, pièce justificative III.

2. Minutes de J. Trouvé et de G. Payen.

3. Olivier de Varennes, *op. cit.*

4. Pièce justificative IV.

En outre l'érudit florentin Gabriel Syméoni¹, qui, voyageant en France, reçut l'hospitalité de Diane de Poitiers en 1554 (nous possédons une lettre de lui datée d'Anet le 28 avril 1554²), raconte dans ses *Illustres observations antiques*, ouvrage imprimé à Lyon en 1558 par Jean de Tournes, qu'il vit cette fontaine et, ajoute-t-il, comme tous les monuments de l'endroit portaient des inscriptions, à l'exception de la fontaine « qui ne parloit point comme tout le demeurant faisoit », il entreprit, en manière de passe-temps de lui faire dire, en y attachant un « sens moral », quelques vers italiens, malheureusement fort insignifiants³.

Mais le sujet du monument avait frappé le poète : cette Diane avec son cerf lui fit penser à la métamorphose d'Actéon racontée par Ovide et tout aussitôt lui inspira un octave résumant la scène classique. Le même huitain se trouve reproduit dans un ouvrage dédié à Diane de Poitiers que Syméoni publia plus tard en 1559 sous le titre *La Vita e Metamorfoseo d'Ovidio*, et dans lequel il donne, au verso de la feuille de titre, un médaillon représentant la déesse Diane à demi étendue, s'appuyant sur un grand cerf couché, son bras gauche reposant sur l'encolure de l'animal, la chevelure couronnée d'un croissant, vêtue d'une tunique attachée à l'épaule, tenant en sa main gauche une flèche, ayant à ses pieds ses deux chiens ; au fond, une ronde de réjouissances ; à droite, un château et, au-dessus, le soleil royal. Au bas du médaillon, l'inscription : « Dianae Vale Rinae S ». Autour, la devise de Henri II : « Consequitur quodcumque petit. » Au-dessous se trouve un huitain italien en l'honneur de Diane⁴.

1. Gabriel Symeoni, érudit, né à Florence en juillet 1500, étudiant à Paris en 1525, fut attaché à l'ambassade florentine en France et composa des vers à la louange de la duchesse d'Étampes, reçut une pension de 1000 écus de François I^{er}, séjourna deux ou trois ans en Angleterre et revint à Florence en 1539, il reprit ensuite ses courses à travers le monde, résidant tour à tour à Rouen, à Ravenne, à Venise, à Lyon (1547). Le prince de Melphe, Jean Caraccioli, gouverneur du Piémont et maréchal de France, lui confia un emploi militaire ; en 1550, après la mort de ce prince de Melphe, il s'attacha à la personne de son fils Antoine Caraccioli et le suivit en Maurienne, puis à Troyes, dont ce dernier fut évêque dès 1551. Compromis avec son protecteur, qui avait adhéré à la Réforme, il passa dans un cachot l'hiver de 1555-1556. Ayant accompagné l'année suivante le duc de Guise en Italie, il revint à Lyon, où parurent plusieurs de ses travaux. Enfin, dans ses vieux jours, il se retira à la cour de Philibert-Emmanuel, où il mourut en 1575. Il a publié de nombreux ouvrages.

2. Bibl. Nat., fonds. fr. 4 052, fol. 15.

3.

Aneta Ninfa era io leggiadra e bella
 Più di quante sequian l'alma Diana :
 Fecemi nuovo amor da lei rubella
 Per seguitar cosa mortale e vana
 Così fuggendo in questa parte e a quella
 La Dea mi giunse qui poco lontana
 Mutommi in fonte onde la fama hor vola
 Cheei bisogna seguir Diana sola.

4. *La vita e Metamorfoseo d'Ovidio, figurato et abbreviato in forma d'epigrammi da M. Gabriello Symeoni*; A Lionne, per Giovanni di Tournes, 1559.

Évidemment cette figure, bien que différente par plusieurs détails de pose et d'attributs, est inspirée de la fontaine de Diane, autant que Gabriel Syméoni avait pu en conserver le souvenir plus ou moins précis. Celui-ci était venu à Anet à l'époque des grandes réceptions et réjouissances données par Diane de Poitiers pour célébrer la fin des travaux de construction et de décoration de sa magnifique résidence et faire admirer aux personnages du temps toutes les merveilles qu'elle renfermait. La présence de Henri II y attirait la Cour presque au complet. Dès le 17 octobre 1551, la dame du logis écrivait au connétable de Montmorency : « Je ne vous sçauroys parler que de mes massons où je ne pertz une seule heure de temps et espère que quand viendrez icy que vous y trouverez quelque chose de nouveau où vous prendrez plaisir¹ ». Le 22 mars 1553, l'ambassadeur d'Angleterre, sir William Pickering, venu offrir au roi la médiation d'Edouard VI entre la France et l'Empereur, transmettait au Conseil ses impressions enthousiastes sur la splendeur du lieu². De son côté Gabriel Syméoni a relaté, dans la lettre du 28 avril 1554, conservée à la Bibliothèque Nationale et adressée au prévôt de Paris, Antoine du Prat, le souvenir des superbes réceptions de la duchesse de Valentinois.

Quatre ans après, l'érudit italien se rappelait encore les beautés d'Anet et leur réservait une place dans ses publications ; mais combien est-il regrettable qu'en donnant la parole à la fontaine et en rapportant un croquis de son sujet il n'ait pas songé à faire la moindre allusion à l'artiste qui en est l'auteur ! Et cependant cet artiste pouvait être un de ses compatriotes.

Comment, en effet, s'empêcher de rapprocher du monument de la Diane le bas-relief en bronze de la *Nymphe* de Fontainebleau, cette dernière œuvre incontestée de Benvenuto Cellini qui l'a décrite dans ses *Mémoires* ? Même mouvement du bras droit entourant le cou du cerf ; la main de la déesse et celle de la nymphe tiennent également appliqués contre l'encolure de la bête, l'une des fleurs et des feuillages, l'autre des grappes de raisins ; les deux chiens se retrouvent absolument semblables, le premier grand lévrier, le second petit barbet au poil bouclé. Les membres des deux femmes, surtout les jambes, présentent le même allongement démesuré. Il est vrai que la *Nymphe* offre plus de raideur et ne possède pas la souplesse gracieuse de la *Diane*, mais son étude anatomique paraît plus complète et sa ligne mieux traitée. D'ailleurs, les types de femmes qui ont servi de modèles à ces deux compositions différaient essentiellement comme physionomie et membrure.

1. Georges Guiffrey, *Lettres de Diane de Poitiers* ; Paris, 1886.

2. *Calendar of State Papers Foreign, 1547-1553* ; London, 1891, p. 258 : « 1552-53, March 22, Sir William Pickering to the Concil. ...After his audience with the King Madame Valentinois commanded that collation (as they term it) should be prepared for me in a gallery, and that afterwards I should see all the commodities of the house, which were so sumptuous and princelike as ever I saw. »



DIANE AU CERF

GROUPE EN MARBRE PROVENANT DU CHATEAU D'ANET

(Musée du Louvre.)

En tout cas, nous devons tenir compte de ce fait que la nymphe était destinée au fronton élevé d'une porte et, par conséquent, disposée pour la vue avec plus de recul et sous un autre angle que la *Diane*. L'inspiration n'en reste pas moins identique, la même conception se retrouve, toutefois avec un progrès notable, dans l'exécution de l'œuvre du groupe de la *Diane* qui, par ses proportions, son équilibre admirable, forme un ensemble d'un effet supérieur, favorisé peut-être aussi par l'avantage que donne la sculpture en ronde-bosse. Il n'en est pas moins vrai que la plus grande analogie règne entre ces deux compositions et que l'une paraît être le développement de l'autre.

Toutefois une différence assez notable, mais de simple détail, se rencontre dans la disposition des coiffures, celle de la *Nymphe* assez simple, quoique lourdement chargée de fruits, tandis que celle de la *Diane* est d'une ordonnance recherchée, savante, élégante, à tel point que l'artiste semble avoir attaché un intérêt tout particulier à la richesse décorative¹ de cette dernière, formant un hardi contraste avec le reste du corps de la déesse, qui est d'une nudité primitive. Michelet traduit la même impression quand il s'écrie dans sa langue imagée : « Elle a pour vêtement un léger bracelet à son beau bras et sur la tête un si riche ornement, qu'il vaut un diadème. Tout l'art du monde est dans sa chevelure. » Sur son front nous remarquons encore, retenu par un ruban attaché aux tresses de la coiffure, un précieux bijou en forme de bouclier, au milieu duquel se détache une pierre triangulaire entourée de brillants et ayant comme pendentif une perle ou goutte de rosée.

L'examen détaillé du monument, qui nous est parvenu heureusement indemne, sauf quelques petites éraflures insignifiantes, nous révèle d'autres considérations importantes dont il faut tenir compte. Si l'on observe de près le groupe de la *Diane*, on remarquera que, loin d'avoir été taillé dans un seul bloc de marbre, il se compose d'un grand nombre de morceaux distincts rapprochés les uns des autres. La terrasse elle-même, sur laquelle reposent les motifs, comprend de nombreux fragments dont les joints paraissent fort anciens. Les deux chiens forment des sculptures séparées, placées sur de petites plates-formes détachées et qui s'encadrent dans la terrasse du groupe comme des sujets rapportés ; le grand cerf, composé de deux morceaux, est aussi relié à la terrasse par de vieux joints ; la *Diane*, formée de plusieurs pièces, adhère à la terrasse d'une façon identique. On serait ainsi, jusqu'à un certain point, amené à se demander si le fameux groupe aurait été conçu d'un

1. La dernière tresse de cheveux de la *Diane*, vue sous un certain angle, donne l'illusion de la silhouette d'un serpent ressemblant à une salamandre. Serait-ce un jeu d'optique intentionnellement ménagé en l'honneur de François I^{er} ? On sait que Cellini faisait figurer l'emblème favori au-dessus des œuvres destinées au roi, comme il le dit lui-même à propos de la *Nymphe* de Fontainebleau.

seul jet et ne serait pas le résultat d'assemblages habiles ; mais il offre vraiment trop d'harmonie et d'équilibre pour permettre une telle supposition.

Nous avons dit, au début de cet article, que des conduits avaient été ménagés à l'intérieur de plusieurs parties du monument pour produire des effets d'eau. En vérité, après un examen minutieux fait avec le concours autorisé de M. Paul Vitry, nous avons constaté sur le dos du chien barbet une longue entaille disposée dans le but de permettre le passage d'un tuyau venant de la gueule et traversant le corps de l'animal en descendant par un tronc d'arbre placé en dessous jusqu'au niveau de la plate-forme. Ce chien avait donc été certainement disposé pour cracher de l'eau. De même il existe entre les cornes du grand cerf une cavité recouverte de plomb, sans aucun doute préparée en vue de recevoir l'agencement d'une tuyauterie par laquelle devait s'épanouir au-dessus de la tête de la bête une magnifique gerbe d'eau.

En outre nous avons remarqué, du côté opposé, sur la terrasse du groupe, entre la jambe droite étendue de la déesse et le chien lévrier, deux orifices fermés avec du plomb qui laissent supposer que des jets d'eau sortaient en ces endroits et équilibraient ainsi l'ensemble décoratif de la fontaine en pleine activité.

Or, ce système de tuyauterie assez compliquée semble n'avoir jamais fonctionné à Anet sur le groupe de la *Diane* : aucune trace d'écoulement d'eau n'apparaît sur le marbre blanc, qui a conservé son éclat immaculé, et l'on ne retrouve pas le moindre fragment de conduit ou de tuyau ; aucune des gravures que nous possédons ne représente la fontaine en activité ; seuls les quatre chiens assis sous le sarcophage sont figurés comme crachant de minces filets d'eau. Il est vrai que les grandes eaux pouvaient ne pas jouer tous les jours, mais seulement à certaines fêtes et occasions ; cependant les anciennes et nombreuses gravures de fontaines nous les représentent toujours dans l'éclat complet de leurs attributs, comme nous le voyons par les dessins de du Cerceau en 1561¹ et ceux de la fontaine du Tibre à Fontainebleau que nous donnent le P. Dan et Israël Silvestre, etc.².

D'ailleurs, après le déplacement de la fontaine d'Anet vers 1670, on fit sortir du nouveau bassin, en avant du monument, une grande gerbe d'eau que reproduit très distinctement la gravure de J. Rigaud, tandis que le groupe de la *Diane* est représenté absolument inactif. Autrement le jet du bassin eût été superflu et aurait même masqué les effets du groupe.

On en arrive ainsi à se demander si des tuyaux de métal ont jamais été

1. Jacques Androuet du Cerceau, *Second livre d'Architecture contenant plusieurs et diverses ordonnances de cheminées ...fontaines, puis et pavillons, avec dessins de sépultures toutes différentes* ; à Paris, de l'imprimerie d'André Wechel, 1561. On y trouve les dessins de six fontaines en activité.

2. Cf. le P. Dan, *Le Trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, et la vue d'Israël Silvestre représentant la fontaine du Tibre.

placés dans les entailles préparées. Nous n'avons à cet égard que le témoignage suspect de Lenoir, déclarant, en 1799, que le monument a été transporté à dix lieues au delà d'Anet après avoir été coupé en morceaux dans le but d'« en retirer toutes les pièces de cuivre qui servaient au passage des eaux ». Mais, ainsi que nous l'avons vu plus haut, la *Diane* était déjà, avant cette date, en trois morceaux, suivant la déclaration de Lemarquand de juin 1794 ; en deux morceaux et les chiens séparés, aux termes du rapport de Quévanne de décembre 1797, et à cette époque aucune allusion n'est faite à la présence de tuyaux de cuivre. Il n'est donc pas exact de dire que le groupe avait été coupé en morceaux : il fut seulement démonté, et même avec un certain soin, pour faciliter son transport, d'abord dans le vestibule du château, puis dans le local de l'administration départementale de Chartres. Aucune preuve, on le voit, de l'existence de ces tuyaux ne se rencontre à une époque quelconque. Ainsi la disposition intérieure que nous avons constatée ne paraît pas avoir jamais été utilisée à Anet, et, par suite, il semble qu'une autre destination attendait à l'origine le célèbre groupe de la *Diane*.

Quant au soubassement du monument, qui comprend, nous l'avons déjà dit, une table de marbre¹ reposant sur un piédestal en forme de sarcophage orné de D entrelacés, de crabes, d'écrevisses et de branches de laurier, il est certainement d'une époque postérieure à celle du motif principal. Philibert de Lorme l'a spécialement composé pour supporter l'admirable groupe qui le surmonte. Un dernier détail particulièrement intéressant serait de savoir si ce soubassement, d'une exécution plus récente que la *Diane*, a été réellement percé pour permettre la pose de tuyaux et le passage des eaux, car, s'il en était autrement, nous aurions ainsi la preuve matérielle que les conduits apparents n'ont jamais servi à la fontaine d'Anet et que le groupe avait été préparé, à l'origine, en vue d'une affectation différente.

La base du monument se composait encore d'un piédestal orné de sculptures et placé sous le sarcophage, ainsi que d'un portique élevé à petites arcades ovales, le tout également de marbre. Ces derniers morceaux furent recueillis par Lenoir et figurèrent au jardin Élysée, ainsi que le montrent les dessins de l'époque ; mais, restés sans doute aux Beaux-Arts lors du déplacement du monument, nous ne savons ce qu'ils sont devenus.

En résumé, de cette étude historique et des documents inédits qui l'accompagnent, des conditions analogues d'adaptation de plusieurs autres œuvres d'art transportées en même temps de Paris à Anet, enfin de certains rapprochements de composition, semble, à notre avis, se dégager l'impression

1. La table de marbre qui supporte actuellement le groupe paraît être d'un travail assez récent ; la décoration de la bordure diffère d'ailleurs de celle donnée par du Cerceau et que représente aussi le dessin du *Musée des Monuments français*.

que Benvenuto Cellini pourrait être l'auteur du fameux groupe, primitivement exécuté pour Fontainebleau vers 1545, la dernière année de son séjour en France, ou que, tout au moins, la composition en reviendrait à un de ses élèves, qui aurait développé l'idée gracieuse du maître déjà presque réalisée dans la *Nymphe*. L'œuvre appartient d'ailleurs plutôt à l'art du statuaire¹ qu'à la sculpture proprement dite². N'oublions pas que l'hôtel de Nesle resta, longtemps après le départ du grand artiste italien, un atelier actif dont les productions sont loin d'être connues et où l'élève préféré de Benvenuto, Ascanio des Marris, habitait encore avec sa femme, Constance della Robbia, en octobre 1557, ainsi qu'il apparaît dans un acte notarié³.

Nous regrettons vivement de ne pouvoir soulever davantage le voile qui cache toujours le nom du grand artiste auquel on doit l'inspiration de l'une des plus belles œuvres de la Renaissance ; mais, si nous n'avons pas la satisfaction d'apporter aujourd'hui une certitude, espérons toutefois que cet exposé assez complet de la question présentée sous un jour nouveau permettra, en faisant oublier l'attribution imaginaire de Lenoir, de suivre désormais une voie plus sûre et plus directe pour conduire à la découverte définitive de la vérité.

MAURICE ROY

1. François I^{er} nomme Cellini son « statuaire » dans des lettres du 15 juillet 1544. (Archives de Florence) : voy. E. Plon, *Benvenuto Cellini*, Paris, 1883, p. 54.

2. Cette représentation de Diane avec son cerf couché paraît avoir été l'origine d'une véritable école ou, du moins, le point de départ d'un grand nombre de répliques variées du même sujet. Au château d'Anet même il existait, sur la cheminée de la salle à manger, un bas-relief en marbre blanc de forme rectangulaire représentant une Diane nue assise à terre sur une draperie, le bras droit appuyé sur un chien couché derrière elle, le bras gauche allongé derrière le cou d'un cerf couché au second plan, la tête tournée vers elle, un collier au cou. La main gauche, qui dépasse le cou de la bête, tient une flèche. Un second chien dort à ses pieds. Fond de montagnes et d'arbres à droite, uni au milieu.

Ce petit bas-relief de 0^m270 de haut sur 0^m420 de largeur fut recueilli par Alexandre Lenoir et conservé dans sa collection personnelle, comme l'indique Cicognara qui en donne, en 1816, une reproduction exacte dans son *Hist. de la sculpture*. Un modèle en terre cuite du même bas-relief, sans doute offert par Lenoir au Musée des Monuments français, est inscrit sous le n° 482 (catalogue de 1810) et de l'État général des monuments de janvier 1816 sous le titre : *Bas-relief représentant Diane caressant un cerf* (Archives Nat., F^{17A} 24¹³). A la mort de Lenoir (1839), le bas-relief original passa dans la collection Du Sommerard et porta le n° 584 de l'état estimatif, dressé en août 1843, avec le prix de 350 francs ; il est aujourd'hui conservé au Musée de Cluny sous le n° 447 (catalogue de 1881-1883). Un curieux jeton, daté de 1551, nous montre aussi une Diane assise sur la lisière d'un bois, caressant un cerf couché qui pose sa tête sur ses genoux ; au-dessus, sur une banderole on lit : « Hos. Mihi | Paravit. | Diana. | Tri | um. Phos. » (Voy. H. de la Tour, *Cat. des jetons de la Bibl. Nat. ; Rois et Reines de France*, 1897, p. 32, n° 164). Mais nous appellerons principalement l'attention sur un dessin de la seconde moitié du xvi^e siècle, conservé au Cabinet des estampes de la Bibl. Nat., n° 31 de la suite d'Artémise, où l'on voit sous un dais ou baldaquin le groupe de la Diane supporté par trois Grâces.

3. Minute de Nicolas de la Vigne et J. Trouvé. Voy. ci-après pièce justificative V.

PIÈCES JUSTIFICATIVES

I

20 février 1552 (n. st.). — Nicolas Prunier, voicturier par eaue demourant a Paris rue de Joy, confesse avoir promis et promect a Reverend père en Dieu Messire Philbert de Lorme abbé d'Ivry, conseiller aulmosnier ordinaire du Roy n. s. et son architecte, de mener, conduire et voicturer par eaue depuis la ville de Paris jusques au port du pont d'Annet pour Madame la duchesse de Valentinoys ce qu'il s'ensuyt : C'est assavoir sept grandes balles longues, deux grandes balles carrées, six balles rondes, huit petits ballotz, douze tableaux qui sont en deux balles, six chaizes, une table avec ses tréteaulx en une balle, une espinette, ung tableau où est pourtraict Monseigneur d'Angolesme, ung enfant de marbre tenant ung chien avec sa casse en une balle, deux petits coffres en une petite balle et deux grants, une grande casse carrée de quatre piedz de long et troys piedz de large, sept pièces de marbre grandes et vingt petites plattes, une casse doublée de satin là où estoit la sallemande, ung petit coffre couvert de noir, ferré de fer blanc, là ou est l'équipaige de l'artillerie, la clef duquel petit coffre a esté baillée a Pierre Loysonnier, et cinq pièces d'artillerie avec leurs affeustz, et pour conduire, mener et voicturer les choses dessus déclarées que led. Nicolas Prunier a dit avoir en son basteau, a promis et promect partir dès demain prochain et les rendre au port du pont dud. Annet d'huy en huit jours prochains, et ce moyennant la somme de 69 livres t., à quoy il a pour ce faire convenu et marchandé aud. S^r abbé d'Ivry a ce présent et acceptant, de laquelle somme il confesse en avoir eu et receu dud. sieur d'Ivry 39 livres 2 s. t. et le surplus de lad. somme de 69 livres t. led. sgnr abbé d'Ivry sera tenu et promect paier audict Nicolas Prunier si tost qu'il aura convoié les choses susd. au port dud. pont d'Annet et qu'il en fera la délivrance. Prom. obl. ren. Fait et passé double l'an Mil cinq cens cinquante un le samedi vingtiesme jour de février.

J. Trouvé.

G. Payen.

II

3 septembre 1552. — Nicolas Prunier, voicturier par eaue demourant a Paris rue de Joy, confesse avoir marchandé, promis et promect a Révérend Père en Dieu messire Philbert de Lorme, abbé d'Ivry, conseiller aumosnier et architecte du Roy, a ce présent et ou nom de Madame la duchesse de Valentinoys, de voicturer par eaue en ses basteaulx de ceste ville de Paris jusques au port d'Annet quarente troys pièces de marbre noir appartenant a lad. dame duchesse et autres pièces de pourfille et jaspe, si on les luy baille et délivre pour les mettre dedans sond. basteau, et faire lad. voicture d'huy en quinze jours prochains venans et lesd. pièces charger et descharger aud. port d'Annet de sesd. basteaulx a ses despens. Ceste promesse et marché faitz moyennant et parmy le pris et somme de quatre vingtz livres dix solz

t. a laquelle led. S^r Abbé a convenu de pris avec led. Prunier pour la voiture susd., de laquelle led. Prunier confesse avoir eu et receu de M^e François Chenu, receveur de lad. dame, par les mains dud. S^r Abbé la somme de quarente six livres t. dont il s'en tient pour content et en quicte led. Chenu, receveur susd. et tous autres et le reste du pris susd. de lad. voiture avec la somme de treize livres seize sols pour laquelle il a aussi marchandé pour la voiture par eue qu'il faict présentement pour lad. dame de ceste ville jusques au port d'Ennet de quatre autres pièces de marbre blanc et d'une balle de livres, luy seront païés par led. Chenu si tost et incontinent que led. Prunier aura fait lad. voiture et descendu de scsd. basteaulx aud. port d'Ennet lesd. pièces de marbre et balle de livres et autres susd. pièces, prom. obl. ren. Fait et passé l'an Mil V^e cinquante deux le samedi tiers jours de septembre.

G. Payen.

J. Trouvé.

III

29 aoust 1555. — Pierre Laurens, M^e potier de terre à Paris, confesse avoir convenu et faict marché à Messire Philbert de Lorme, abbé d'Ivry, conseiller aulmosnier ordinaire du Roy et son architecte, de faire tuyaulx de terre cuytte, plombéz dedans, jusques a la quantité de cent cinquante toises pour servir a la fontaine que Madame la duchesse de Valantinoys fait faire et venir en son chasteau de Lymours, bons tuyaulx et marchans, et les rendre tous entierement faitz et parfaitz [a chaulx, sable et cyment massonnez d'ung piedz a l'entour en bain de cyment comme l'on faict ceulx pour le Roy et comme on a faict dernièrement a Annet, qu'ilz soient bons et sufisans pour soustenir la haulteur et force de l'eue, et les fault emboyter de sept ou huict poulces en la sorte comme on a accoustumé de faire les aultres d'Annet cy dessus mentionnez] aud. chasteau de Lymours dedans le jour de Noël prochain, avec plus grant quantité s'il y en fault, asseoir dedans led. temps tous lesd. tuyaulx pour faire venir au chasteau l'eue de lad. fontaine, et paier peine d'ouvriers et autres choses à ce nécessaires. Ce marché fait moyennant quarante six solz t. pour chascune toise desd. tuyaulx qui luy en sera païée au feu et ainsi qu'il fera et avancera la besongne. Prom. obl. corps et biens, Ren. Fait et passé multiple l'an Mil V^e cinquante cinq le jeudi XXIX^e jour d'aoust.

P. Huret.

G. Payen.

Mosieur Payen et Trouvé
passé ce marchier.

Delorme.

IV

14 février 1558 (n. st.). — Mathurin Bon, maistre serrurier à Paris, confesse avoir promis et promet faire pour Madame la duchesse de Valantinoys en son chasteau d'Annet, vingt quatre treilliz rondz de bon fer, assavoir six pour *le remplage de six croisées estans sur la terrasse du costé de la fontaine*, quatorze au rem-

plaigne des croisées des galeries des jardins, quatre aux croisées estans aux deux pavillons joignans aux deux encongnures de lad. gallerie, garnys de dix montans et traversins et de la grosseur qu'il est figuré au pourtraict de ce faict qui a esté signé des notaires soubzsignez qui est demouré par devers led. Mathurin Bon, et lesd. vingt quatre treilliz rendus faitz et parfaits bien et dument comme il appartient aud. lieu d'Annet, prestz asseoir, le plus tost que faire se pourra, et ce moyennant la somme de 400 livres t. qui luy sera payée au feur et ainsi qu'il fera lesd. ouvraiges. Prom. obl. Ren. Fait et passé double l'an Mil V^e cinquante sept le lundi quatorziesme jour de février.

N. de la Vigne.

V

6 octobre 1557. — Ascaigne de Marin, orfèvre du Roy, n. s., dem. a Paris en l'hostel de Nesle et damoiselle Constance de la Robia, sa femme, confessent devoir et gaigent... a Baptiste Gambre, italien, armurier du Roy, aussi dem. a Paris, la somme de 249 livres 2 s. 6 d. t. pour vente de trois platz, trois escuelles et six assiettes, le tout d'argent blanc, pesans ensemble 14 marcs 6 onces et demye dix deniers 6 grains qe lesd. mariez debtors confessent avoir eu dud. Baptiste Gambre qui leur a icelle vesselle d'argent baillée et délivrée en la présence desd. notaires..... Fait et passé l'an mil cinq cens cinquante sept le mercredi sixiesme jour d'octobre.

N. de la Vigne.

J. Trouvé.

VI

3 pluviôse, An VI (22 janvier 1798).

Vu l'Etat des objets qui restent déposés au ci-devant chateau d'Anet et qui peuvent être enlevés, lesquels sont :

I. Huit à dix bustes ;

II. La figure de Diane avec le Cerf, deux chiens et un pedestal ;

III. Une figure en marbre sous le nom de frizolin et son pedestal en marbre ;

.

L'administration Centrale du Département, Ouï le Com^{re} du Directoire Exécutif, autorise le Com^{re} près l'administration municipale du canton d'Anet à faire la remise des objets ci-dessus détaillés au citoyen Morin, architecte, pour être transportés à Chartres et déposés dans le local occupé par l'administration Centrale du Département.

Pour minute,

Molay.

Besvoys.

Judel.

Drouin.

Bani.

(Archives dép. d'Eure-et-Loir, Q. cote provisoire 436).

VII

5^e DIVISION
—
BUREAU
DES
MUSÉES

Paris, le 2 prairial an VI de la République française une
et indivisible.

Le Ministre de l'Intérieur
A l'Administration Centrale du Département
d'Eure-et-Loir à Chartres.

Je vous prie, Citoyens, de prévenir la municipalité d'Anet que le Conseil du Conservatoire des Sciences et Arts fera enlever par mon ordre du ci-devant chateau d'Anet les objets suivants qui sont destinés au Musée des Monuments français :

I. La statue de Diane de Poitiers en marbre blanc représentée à genoux et de grandeur naturelle devant un prie-Dieu.

II. Quatre Sphinx de même marbre qui supportaient le Sarcophage.

III. Une grande table en marbre noir sur laquelle était la statue.

IV. Une statue de sept pieds de proportion aussi en marbre blanc représentant Diane couchée et appuyée sur le bras gauche ayant l'autre bras passé autour du col d'un cerf, plus un lévrier et un barbet également en marbre qui fesoient aussi partie du Groupe, le piedestal circulaire de même marbre se voit aussi en entier sur le parterre de l'Ouest du Chateau, le tout provenant de la fontaine de Diane.

V. Au pourtour de la cage du grand Escalier huit bustes en marbre blanc.

VI. Et enfin les trois vitraux de la Chapelle dudit Chateau ayant chacun environ huit pieds de large sur 12 pieds de haut.

Salut et fraternité,
Letourneur.

En marge de la même lettre est écrit : 17 prairial an VI (5 juin 1798). Fait passer copie de cette lettre à l'Administration municipale du canton d'Anet pour faire la remise des trois vitraux de la chapelle du Chateau, en lui observant que les autres objets sont déposés à l'administration centrale et qu'ils seront remis d'après l'ordre du Ministre de l'Intérieur.

(Archives dép. d'Eure-et-Loir, Série Q, cote provisoire 436.)

VIII

Floréal, An VII (Avril 1799).

État des dépenses pour l'an VIII.

Restauration dans le jardin d'un Groupe de Diane et de ses accessoires par Jean Gougeon : 2 000.

Après acceptation, citoyen Ministre, je vous ferés passer les devis de chaque entre-

preneur ainsi que je vous l'ai proposé dans l'organisation que je vous ai présenté le 18 ventôse dernier (8 mars 1799).

L. N.

(*Archives Nat.*, F¹⁷ 24⁵, p. 228.)

IX

Paris, le 22 germinal an VIII (12 avril 1800).

Lettre de Lenoir au Ministre de l'Intérieur.

Désirant perfectionner la restauration d'un Groupe en marbre de Jean Gougeon représentant Diane appuyée sur un cerf, accompagnée de ses chiens Procion et Syrius, j'ai adressé en conséquence une demande à votre 3^e Division pour obtenir du Bureau des Mines un bois de cerf dix-cors pour remplacer celui qui a été brisé par malveillance.

Le Conseil des Mines..... instruit par le chef de votre 3^e Division de la demande que je vous ai adressé à ce sujet m'a fait savoir qu'il pouvait mettre à ma disposition un bois de cerf dix-cors pour la restauration du monument précieux.... si vous vouliez l'autoriser...

J'ose espérer que vous voudrés bien autoriser le Conseil...

Salut et respect,

L. N.

(*Archives Nat.*, F¹⁷ 24⁵, p. 375.)

X

Le 1 floréal an VIII (21 avril 1800).

Le Ministre de l'Intérieur au citoyen Lenoir.

Je vous préviens, citoyen, que j'ai autorisé le Conseil des Mines à mettre à votre disposition le bois du cerf dix-corps dont vous avez besoin pour faciliter la restauration d'un groupe sculpté par Jean Gougeon.

Je vous salue,

Lucien Bonaparte.

(*Archives Nat.*, F¹⁷ 24⁵, p. 372.)

XI

Etat des travaux de sculpture statuaire faits par le citoyen Beauvallet, artiste demeurant Cour du Palais national des Sciences et des Arts au Museum des Monuments français-d'après la demande du citoyen Lenoir, Conservateur dudit Musée.

I. Statue en marbre de Louis XI.

600 fr.

II. Restauration de la figure en marbre de Diane.

Avoir reposé les bras et les jambes, refait trois doigts à une des mains et quatre aux pieds, réparé quelques mutilations dans la Statue principalement à la tête, refait les deux jambes du cerf et ses deux oreilles, reposé les pattes de l'un des chiens ainsi qu'une oreille et remis au second la queue, avoir modelé un arc pour être fondu en plomb, le tout posé avec mastic et goujon tant en fer qu'en cuivre et netoyé la figure en entier. Pour ce, prix convenu, ci.

600 fr.

Total. 1 200 fr.

(*Archives Nat.*, F¹⁷ 24^e, p. 26.)

XII

Entre les Soussignés, savoir :

M. Louis Nicolas Philippe Auguste comte de Forbin... membre de l'Institut, Directeur général des Musées Royaux, agissant en vertu d'une lettre du Ministre de la Maison du Roi du 13 aout présent mois, d'une part,

Et M. Louis Barthélemy Joseph Badouix, directeur des domaines de Mgr le Duc d'Orléans, agissant pour et au nom de S. A. S. et spécialement autorisé par elle, d'autre part,

Il a été conclu les conventions suivantes :

ART. 1.

Mgr le duc d'Orléans renonce en faveur du Musée Royal à tous les droits de propriété qu'il avait sur le Groupe de Diane de Jean Goujon.

En conséquence ce groupe appartiendra définitivement au Musée.

ART. 2.

S. A. S. accepte en échange la statue d'Ajax de M. Dupaty qui se trouve actuellement dans l'un des grands escaliers du Louvre.

ART. 3.

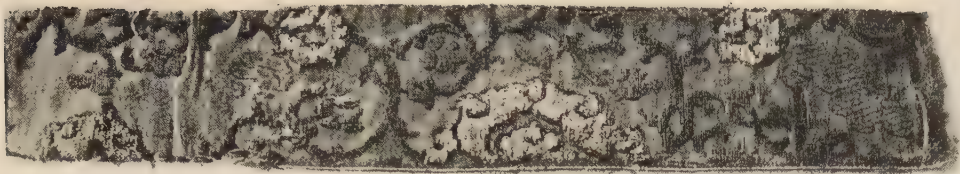
Le présent échange est fait sauf l'approbation de Sa Majesté.

Ainsi fait et conclu en double à Paris, le 17 aout 1823.

Badouix.

le comte de Forbin.

(*Archives des Musées.*)



VELOURS ESPAGNOL (?), XVI^e SIÈCLE
(Musée du Cinquantenaire, Bruxelles.)

LES TISSUS

REPRODUITS SUR LES TABLEAUX ITALIENS

DU XIV^e AU XVII^e SIÈCLE



FIG. 1. — ÉTOFFE EN SOIE HISPANO-MORESQUE (?), MILIEU DU XIII^e SIÈCLE
(Musée du Cinquantenaire, Bruxelles.)

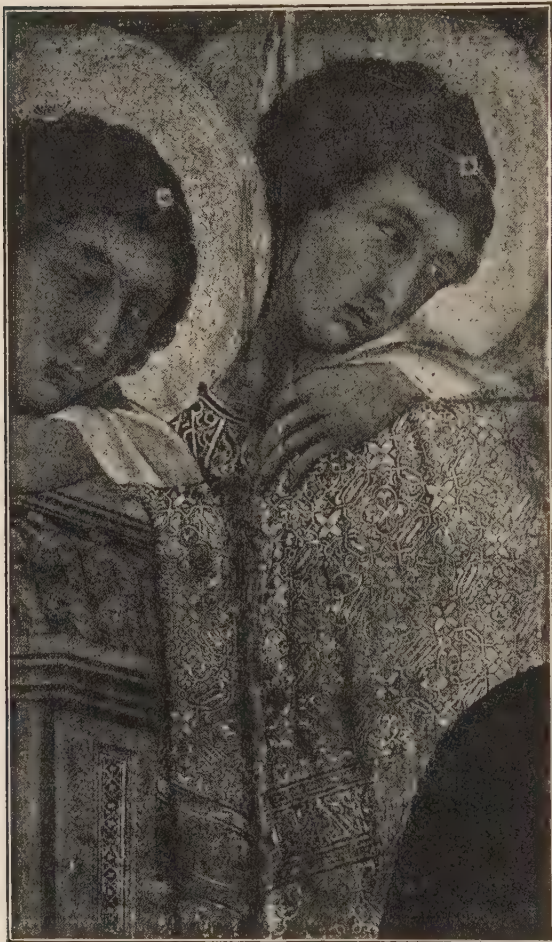
Au cours de mes voyages en Italie, en me promenant dans ces merveilleux musées, dans ces églises pleines de chefs-d'œuvre, mon attention a été bien des fois attirée sur les tissus représentés par les peintres, objet depuis longtemps de mes études : j'ai observé combien les étoffes avaient d'importance aux yeux des artistes, avec quel soin elles étaient choisies. Tout naturellement, je les ai comparées aux spécimens de tissus existants. Ainsi, il m'a été facile de constater que tel motif décoratif, considéré jusqu'alors comme datant du xvi^e siècle, existait sûre-

ment au xv^e, peut-être antérieurement, puisqu'il se trouvait sur une peinture du commencement de ce siècle. Il va de soi que l'étoffe devait avoir été dessinée et tissée avant qu'elle fût reproduite sur le tableau, à moins que le peintre lui-même ne fût l'auteur du dessin décoratif, ce qui arrivait parfois.

L'idée m'est venue de rassembler ces quelques notes, en les éclairant de temps en temps par le texte d'un inventaire se rapportant à des tissus.

Je n'ai pas tenté d'embrasser dans ce travail toutes les étoffes reproduites

sur les peintures italiennes ; j'ai concentré mes exemples dans la période contenue entre le début du ^{xiv}^e siècle et la fin du ^{xvi}^e siècle.



Phot. Alinari.

FIG. 2. — DÉTAIL DU TABLEAU
« LA VIERGE ET L'ENFANT
AVEC DES ANGES ET DES SAINTS »
PAR DUCCIO DI BUONINSEGNA
(Musée de l'Œuvre de la cathédrale, Sienne.)

I

Les tissus qu'on voit reproduits sur les tableaux de l'époque de Giotto (fin du ^{xiii}^e siècle — début du ^{xiv}^e) sont parfois ornés de motifs tirés du règne animal, mais plus souvent de dessins géométriques. Sur les étoffes réelles connues de cette époque je n'ai trouvé que des figurations de ce dernier genre.

Commençons par un tableau de Duccio di Buoninsegna : *La Vierge avec l'Enfant entre des anges et des saints*, terminé en 1311 (fig. 2). Derrière la Vierge, pensive, tenant l'Enfant dans ses bras, se trouve le drap d'honneur qui nous intéresse ; notre figure 1 montre un fragment réel d'une soie analogue.

D'autres morceaux de cette étoffe sont agrémentés de dessins, peut-être d'inscriptions, comme sur le tableau de Duccio. Je ne peux malheureusement les reproduire. Le point intéressant et rare, c'est qu'on en connaît la date approximative, car ces tissus ont été exhumés, avec d'autres morceaux dont je parlerai plus loin, à Villalcazar de Syria, de la tombe de l'infant Philippe de Castille (mort en

1252) et de sa femme, Éléonore de Castro. L'enfant était le fils de Ferdinand le Saint et le frère d'Alphonse X (qui régna de 1252 à 1284)¹.

Dans le même sarcophage on a découvert des morceaux rayés, à inscriptions arabes, avec des louanges à Allah. Il serait intéressant de pouvoir lire l'inscription tracée derrière la Madone dans le tableau de Duccio : ce sont peut-être des versets du Coran ou des louanges à Mahomet. Ordinairement, ce genre d'invocations se trouve sur les étoffes musulmanes. Il faut aussi constater combien le tissu est plus ancien que le tableau : l'étoffe date, comme j'ai déjà dit, d'avant 1252, et le tableau de 1311. Pareil écart se rencontre souvent, les soies et les draps d'or étant très précieux ; ils valaient de fortes sommes d'or. Les rois envoyaient aux grands personnages des pièces de ces rares tissus, inabordables pour la bourse des peintres. Les seigneurs qui offraient les tableaux aux églises ne donnaient parfois aux ateliers que des étoffes usagées et « sans valeur », comme on le dit dans les inventaires.

Une autre peinture attribuée à Duccio donne un modèle de tissu bien connu : c'est un drap d'or, parsemé de gros pois de velours dont les interstices sont ornés parfois d'autres pois très petits. L'Enfant Jésus, embrassant tendrement sa mère, porte une robe faite de cette étoffe. Cette œuvre délicate est exposée à la Pinacothèque de Pérouse. Nous connaissons un drap d'or analogue (fig. 3). Une étoffe encore plus semblable à celle-ci figure sur un tableau de l'école de Fra Angelico², représentant *La Vierge et l'Enfant entre six saints et des anges*. Saint Laurent est vêtu d'une dalmatique dont les plaques présentent ce dessin. Ces velours servaient souvent pour les justaucorps des seigneurs du Moyen âge : ils les portaient sous leur cotte de mailles. Ainsi, en s'arrêtant dans les châteaux, quand ils ôtaient leur lourde armure, ils restaient élégamment vêtus.

Pour en finir avec les tissus figurant sur les peintures de cette époque, signalons la fresque (fig. 4) d'un anonyme du commencement du xiv^e siècle,

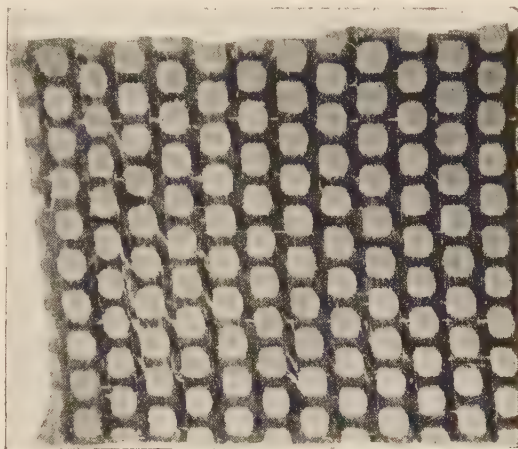


FIG. 3. — DRAP D'OR A POIS DE VELOURS ROUGE
ITALIE, XIV^e-XV^e SIÈCLE
(Musée du Cinquantenaire, Bruxelles.)

1. Francisco Simon y Nieto, *Los antiguos campos de Madrid*, 1895, p. 128, note.

2. Louvre, salle des Sept mètres, n^o 1294 C.

au Musée de Pérouse, dénommée *Maestà delle Volte*. La Vierge est toute tendresse pour l'Enfant Jésus; les anges, comme la Mère, le protègent et l'adorent. La Vierge est vêtue d'un manteau dont le dessin rappelle celui d'une étoffe que nous avons cru être du ^{xv}^e siècle, peut-être même du ^{xvi}^e



FIG. 4. — LA VIERGE AVEC L'ENFANT
FRESQUE DE L'ÉCOLE ITALIENNE DU XIV^e SIÈCLE (DÉTAIL)
(Musée de Pérouse.)

(fig. 5); le chanoine Bock¹ la date de la fin du ^{xii}^e, ou du commencement du ^{xiii}^e siècle. Nous nous trompons de plusieurs siècles et lui d'un siècle seulement!

II

Pour compléter la série des étoffes « giottesques », il faut consulter les inventaires descriptifs. On peut même, à cet effet, dépouiller les inventaires dressés dans le Nord de l'Europe, car les étoffes étaient presque toutes exportées d'Italie, d'Espagne ou d'Orient. On en fabriquait aussi, il est vrai, dans les châteaux et les couvents de nos pays, mais les dessins étaient en général copiés ou inspirés de soies venant du Midi. Nous choisîmes des tissus typiques de ces contrées mentionnés dans l'ouvrage de M. F. Michel: *Recherches sur le commerce, la fabri-*

*cation et l'usage des étoffes de soie, d'or et d'argent*².

Voici par exemple un type cité dans un inventaire de 1299³:

1. Fr. Bock, *Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters*; Bonn, 1871, t. I, pp. 93-4.

2. Paris, 1852.

3. Chanoine Dehaisnes, *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans*

(Inventaire de draps d'Arest; à S. Paul, à Londres): « Item, un drap à champ d'or avec des lions combinés dans les roues et des paons combinés entre les roues, donné pour l'âme de Guillaume de Wautham. »

On peut comparer ce document avec notre figure 6, étoffe de la même famille, quoique non identique : en effet, entre les lions, enfermés dans un médaillon, on trouve des perroquets au lieu de paons. Un autre document du même inventaire de 1299 dit :

« Deux draps d'une pièce, à champ pourpre, avec léopards tachetés joints et rouelles d'or, etc.¹ »

Un peu plus loin, on parle de



FIG. 5. — ÉTOFFE EN SOIE ET VELOURS
ITALIE (?), XIV^e SIÈCLE
(Collection anonyme.)

drap à fond d'or avec des oiseaux rouges sur des rameaux d'arbres et des paons entre ces oiseaux. Ne dirait-on pas un dessin « modern-style » ? Ailleurs encore, c'est un drap rouge avec l'image de saint Pierre.

Malgré nos recherches, il nous a été généralement impossible d'identifier exactement les motifs d'étoffes encore existantes de cette époque avec ceux décrits



FIG. 6. — ÉTOFFE EN SOIE ET ARGENT
SICILE (?), XII^e-XIII^e SIÈCLE
(Collection de l'auteur.)

la Flandre, l'Artois, etc. avant le XV^e siècle; Lille, 1886. t. I, p. 115 : « Item pannus cujus campus aureus cum leonibus combinatis in rotellis et pavonibus combinatis inter rotellas, datus pro anima Willielmi de Wautham. »

1. *Ibid.* : « Item, duo panni unius sectae cum campo mureto et leopardis junctis maculatis et rotellis auri... »

dans les inventaires ou reproduits sur les tableaux. Nous avons dû presque constamment nous contenter d'une analogie, preuve de la grande variété des



FIG. 7. — SAINT PIERRE RESSUSCITANT
UNE MORTE (?)
PAR LORENZO SALIMBENI (DÉTAIL)
(Palais Médicis, Pise.)

dessins. Il est vrai que le scribe a souvent mal décrit le document et que le peintre, tout en imitant le modèle qu'il avait sous les yeux, pouvait y apporter de petits changements pour le mieux harmoniser avec l'ensemble de son œuvre. Puis des artistes de second ordre copiaient mal le tissu. Un motif très simple, qui se retrouve en semis sur les soies encore existantes, sur les étoffes des tableaux et dans les inventaires, est la fleur de lys héraldique. Elle figure, par exemple, sur un panneau représentant un *Saint évêque*, peint par un anonyme siennois, du XIV^e siècle (Musée de Sienne), ainsi que sur un tableau de Taddeo Bartoli, à la Pinacothèque de Pérouse¹. Plusieurs inventaires en font mention, par exemple en 1377²: « Le cappe Liennard De Pelvies, dont le drap est de fleur de lys sur le camp de soie inde [azur] ».

Un peu plus tard, vers 1410, dans une peinture de Lorenzo Salimbeni

1. Voir le catalogue de ce musée, n° 9, p. 15. Photographie Alinari: Florence, n° 5600.
2. Chanoine Dehaisnes, *Documents et extraits*, etc., t. II, p. 547, n° 15. Trésor de la collégiale de Saint-Amé.

représentant probablement *saint Pierre ressuscitant une morte* (Palais Médicis, à Pise) (fig. 7), un prêtre, derrière la sainte, est vêtu d'une étoffe à rinceaux de feuilles de vigne et oiseaux dont nous avons retrouvé l'équivalent (fig. 8).

Souvent, les motifs de ce genre se trouvent sur les tableaux italiens du commencement du xv^e siècle. Nous avons sous les yeux le *Mariage mystique de sainte Catherine* d'un anonyme florentin ; le vêtement de la sainte est fait d'une de ces soies. Cette œuvre est à Volterra, au Palais des Prieurs¹. De la même époque, ce document de 1401 : « Item 1 aultre drap d'or vies sur 1 camp asuré, ouvré de griffons volans et certaines fuelles (nullius valoris²). »

« Valeur nulle » : si seulement nous possédions les étoffes ainsi disqualifiées, et qui, probablement, ont fini par être jetées au rebut !

Nous connaissons un tissu fort analogue à celui que nous venons de citer³ : il est à branches courantes se terminant par de grandes feuilles, entre lesquelles des griffons volants. Un document de la Basilique Vaticane, de 1361, décrit un tissu analogue à celui de la chape du grand-prêtre dans la *Circoncision* de Francesco Bissolo (galerie Doria-Pamphili, à Rome⁴). Voici les mots de l'inventaire⁵ :

« Une chasuble de diapre rouge, avec des perroquets dont les têtes, les ronds d'ailes, et les pattes sont en or, et des cerfs avec des têtes et pieds en or, et certaines fleurs au milieu, et franges en or..... œuvre de Lucques. »



FIG. 8. — ÉTOFFE EN SOIE ET OR
ITALIE, XIII^e-XIV^e SIÈCLE
(Musée du Cinquantenaire, Bruxelles.)

1. Photographie Alinari : Florence, n° 8892.

2. Chanoine Dehaisnes, *Documents et extraits*, etc., t. II, p. 819 ; de 1401. Trésor de la cathédrale de Cambrai.

3. Isabella Errera, *Catalogue d'étoffes anciennes et modernes* ; Bruxelles, 1907, p. 75. Ce tissu se trouve aux Musées royaux des Arts décoratifs de Bruxelles (fig. 74).

4. Voir le catalogue de cette galerie, n° 121, p. 10.

5. A. Venturi, *Storia dell' arte italiana* ; Milano, 1907, t. V, p. 1056, note 2 : « Item, una planeta de dyaspero rubeo cum pappagallis cum capitibus, rotunditatibus alarum et pedibus de auro, et cervis cum capitibus et pedibus de auro, et certis floribus in medio, cum aurifrixio..... de opere Lucano. »

III

Domenico Ghirlandajo va, à son tour, faire défiler devant nous des étoffes intéressantes du xv^e siècle, si riche en tissus de tous genres. Commençons par



FIG. 9. — DÉTAIL DE LA « NAISSANCE
DE LA VIERGE »
PAR DOMENICO GHIRLANDAJO
(Église S. Maria Novella, Florence.)

la belle Lucrezia Tornabuoni, qui, dans la *Naissance de la Vierge*, vient voir la jeune accouchée¹. Sa robe est décorée d'oiseaux dans des losanges (fig. 9) ; observez comme cette ornementation est analogue à la soie reproduite dans la figure 10.

Du même artiste, regardons la *Cène*, peinte sur les murs du couvent de Saint-Marc à Florence et datant des environs de 1480. La nappe qui recouvre la table est d'un tissu de Pérouse à « œils de perdrix » ; les deux bouts sont ornés de rayures bleues, décorées de tours et d'oiseaux (fig. 11), comme sur le tissu de la figure 12. Souvent, sur les tableaux italiens, on voit de pareilles nappes. Je les crois de Pérouse à cause de deux articles d'un inventaire de 1482, qui les décrivent ainsi :

« Une nappe d'autel en toile de lin, pour maître-autel, à dragons et lions de coton, à la pérugine.

« Deux nappes d'autel à trois verges, pour le maître-autel, à dragons et lions de coton, à la pérugine². »

1. Fresque dans le chœur de S. Maria Novella, à Florence.

2. S. Borghesi et L. Bianchi,

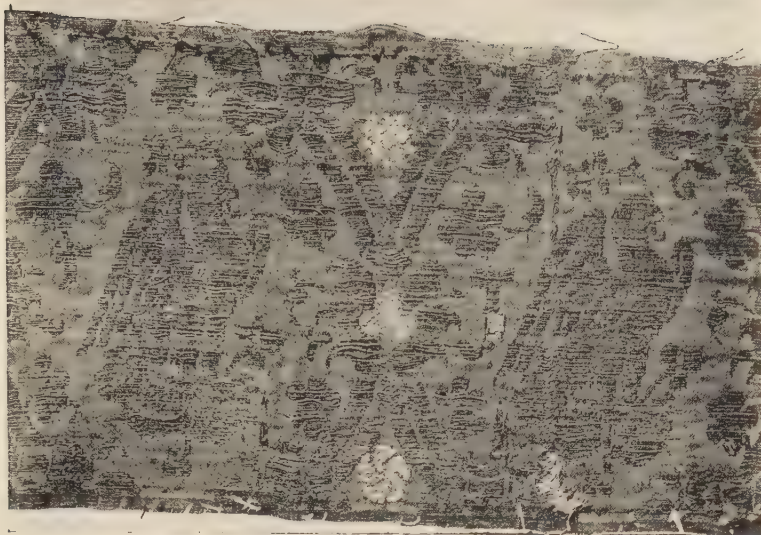


FIG. 10. — ÉTOFFE EN SOIE, ITALIE, XIV^e SIÈCLE
(Musée du Cinquantenaire, Bruxelles.)



Phot. Brogi.

FIG. 11. — LA CÈNE (DÉTAIL)
PAR DOMENICO GHIRLANDAJO
(Musée de Saint-Marc, Florence.)

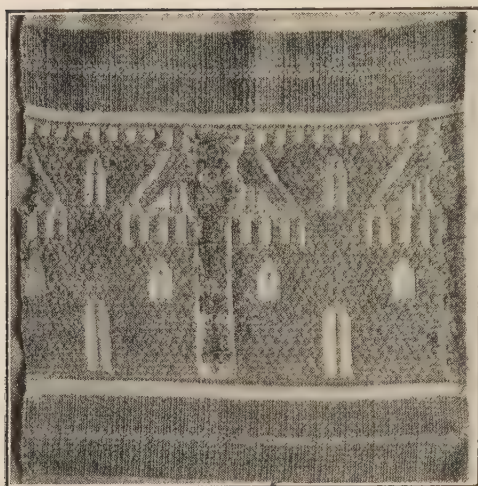


FIG. 12. — ÉTOFFE EN LIN
PÉROUSE, XV^e SIÈCLE
(Collection de l'auteur.)

D'ailleurs la fabrication du nap-page à bandes figurées bleues s'est conservée comme industrie locale à Pérouse.

Souvent aussi en Italie, probablement à Sienne, on fabriquait des bandes tissées de soie et de lin, reproduisant des sujets religieux : elles ornaient des chasubles et des dalmatiques. J'ai eu la rare chance de trouver un de ces morceaux (fig. 13), pareil à une étoffe reproduite sur un tableau du Pérugin (fig. 14). C'est sur la dalmatique du doux saint Laurent que se voient les plaques qui nous intéressent. Cette œuvre, qui date de 1496, est exposée

au Musée du Vatican¹. Souvent, dans les inventaires, on fait allusion à de pareils tissus. En voici de 1482, venant de l'Œuvre métropolitaine de Sienne : « Deux bandes d'or, avec séraphins entre des rosaces². » Il s'agit sûrement



FIG. 13. — ÉTOFFE ITALIENNE EN SOIE ET LIN, XV^e SIÈCLE
(Musée du Cinquantenaire, Bruxelles.)

de tissus, non de broderies, car ces dernières sont toujours mentionnées comme telles. Dans ces mêmes documents, il se rencontre des bandes ornées

Nuovi documenti per la storia dell' arte senese ; Siena, 1898, p. 311 : « Una guardanappa di lenzo, per l'altare maggiore, a draghi et leoni, di bambagia, a la perugina. »

« Due guardanappe con tre verghe, per l'altare, etc. »

1. Voir le catalogue de ce musée, n° 224, p. 109.

2. S. Borghesi et Bianchi, *Nuovi documenti*, etc., p. 294 : « Due piviali di crenesi piano con fregi d'oro e serafini in fra rosoni, etc. »

d'Annonciations¹, d'anges tenant des croix², etc.

IV

Enfin, parlons de ces somptueux draps d'or et velours, si décoratifs et très aimés des peintres à cause de leur couleur et de leur dessin. Le plus riche de ces motifs est, croyons-nous, la branche interrompue par une grenade; il y en a diverses variantes. Les grenades renfermées dans des meneaux sont plus ou moins enjolivées; parfois elles forment le dessin central, d'où sortent les branches à grenades plus petites. On peut facilement s'en rendre compte en faisant le tour des collections d'étoffes du Musée de Cluny, du Musée de Bruxelles, etc. (fig. 15). Ces tissus figurent sur les tableaux depuis le xv^e siècle jusqu'à la fin du xvii^e siècle: voyez la *Vierge de Miséricorde* de Benedetto Bonfigli (fig. 16), tout imprégnée de cette grâce primitive, caractéristique des

1. *Ibidem*, p. 290: « Due pianete di ciambellotto, l'una fregio et campo rosso con Annuntiatione d'oro e profilata di verde, e l'altra fregio campo verde con Annuntiatione profilata d'oro. » V. notre *Catalogue d'étoffes* susmentionné, p. 154.

2. *Ibidem*, p. 289: « Una pianeta di velluto verde piano con fregio campo rosso con angiole d'oro croci in mano, etc. » V. notre *Catalogue* susmentionné, n° 196.

IV. — 5^e PÉRIODE.



Phot. Alinari.

FIG. 14. — DÉTAIL DU TABLEAU
« LA VIERGE ET L'ENFANT
ENTRE QUATRE SAINTS »
PAR LE PÉRUGIN
(Pinacothèque du Vatican, Rome.)

peintres de second ordre avant Raphaël; elle date de 1464 et appartient à l'église du Gonfalone à Pérouse. L'on retrouve le même genre de drap d'or sur un tableau de Baldassarre Franceschini (1611-1689) représentant *La Vierge et l'Enfant avec des saints*, à la cathédrale de Volterra. Qui pourra contester encore, après cela, que ces draps d'or se firent, ou tout au moins se peignirent, pendant des siècles?

Ce genre de drap d'or a servi à Titien pour la chasuble de saint Nicolas dans le tableau de la *Madone* placé en 1523 sur un autel de l'église des Frari, à Venise. Cette *Vierge de saint Nicolas* est aujourd'hui au Musée du Vatican¹. Cette sorte de velours se rencontre aussi sur les peintures du Nord de l'Europe; Hans Memling en revêt souvent ses personnages. Le *Mariage mystique* de l'hôpital de Bruges en offre un exemple. Chose curieuse, cette œuvre date



FIG. 15. — DRAP D'OR, ITALIE, XV^e SIÈCLE

(Musée du Cinquantenaire, Bruxelles.)

de 1479, donc à peu près de la même époque que celle de Bonfigli. D'autre part, ces étoffes se retrouvent jusque dans l'œuvre de Van Dyck : voyez, par exemple, au Louvre, le rideau derrière les *Enfants de Charles I^{er}* (vers 1632). Donc, en Flandre comme en Italie, les mêmes dessins étaient reproduits, du XV^e au XVII^e siècle.

Une étoffe d'un genre approchant se voit sur la robe de la *Vierge de Bon Secours* de Sinibaldo Ibi (fig. 17). Cette peinture, pleine de charme et de douceur, est datée de 1492; elle est exposée dans l'église San Francesco, à Montone. J'ai eu la chance de trouver un tissu analogue (fig. 18).

A la même époque une autre étoffe très en vogue était le velours ciselé; nous la rencontrons surtout sur les peintures italiennes. Ces tissus se faisaient avec des dessins soit très légers, soit très alourdis, et cela à la même époque. La partie centrale d'un triptyque de Crivelli² (fig. 19), daté de 1482, repro-

1. Voir le catalogue de ce musée, n° 238, p. 128. Photographie Alinari, n° 7749.

2. Musée Brera, n° 201, p. 32 du catalogue.



Phot. Alinari.

FIG. 16. — VIERGE DE MISÉRICORDE (DÉTAIL)
PAR BENEDETTO BONFIGLI
(Église du Gonfalone, Pérouse.)



Phot. Alinari.

FIG. 17. — VIERGE DE BON SECOURS (DÉTAIL)
PAR SINIBALDO IRI
(Église S. Francesco, Montone.)



FIG. 18. — DRAP D'OR DÉCORÉ DE VELOURS, ITALIE, XV^e-XVI^e SIÈCLE
(Musée du Cinquantenaire, Bruxelles.)

duit deux tissus de ce genre. Remarquez combien le dessin du velours est plus simple sur le drap d'honneur que sur le manteau de la Vierge. La figure 20



FIG. 19. — PARTIE CENTRALE DU TRIPTYQUE
« LA VIERGE ET L'ENFANT
ENTRE QUATRE SAINTS »
PAR CRIVELLI
(Musée Brera, Milan.)

montre le tissu à comparer. On retrouve aussi ces motifs dans les velours figurant sur des tableaux du xvi^e siècle, par exemple, sur une peinture de Pinturicchio, datée de 1508, à l'église S. Andrea à Spello¹, représentant la Vierge sur un trône élevé, avec l'Enfant Jésus nu, debout dans ses bras, quatre saints l'entourant et le petit saint Jean assis sur une marche du trône. La dalmatique de saint Laurent est du tissu en question, beaucoup plus léger de dessin que celui du manteau de la Vierge de Crivelli. C'est probablement un velours usagé qui aura servi.

Une autre étoffe à ne pas omettre, — car on a toujours cru qu'elle était du xvi^e siècle, — c'est celle du motif dit « vase à fleurs ». On voit de semblables vases sur le vêtement de la *Vierge de Bon Secours* du Musée de Montefalco, peinture anonyme du xiv^e siècle². Le dessin plus complet, avec la feuille lobée, apparaît sur le drap d'honneur, derrière la *Vierge avec l'Enfant*, peinte par Neri di Bicci (1419-1491³) et qui se trouve au musée de Prato, salle IV, n^o 17. Ce tissu figure aussi sur un tableau présumé de Marco Marziale, *La Circoncision*, à la National Gallery, daté de 1506. Voici, nous semble-

t-il, assez de raisons pour être persuadés que le motif des vases à fleurs se tissait

1. Photographie Alinari, n^o 5727.

2. Photographie Alinari, n^o 5476.

avant le xvi^e siècle. Chose encore plus surprenante, nous découvrons sur le *Couronnement de la Vierge*, daté de 1447, de Filippo Lippi, à Florence, jadis à l'Académie, maintenant aux Uffizi, la manche du vêtement d'un personnage appelé Job fort analogue à une étoffe présentant le motif du type de la « branche liée »¹, que nous croyions de la fin du xvi^e siècle, ou du commencement du xvii^e, parce qu'il figure sur des tableaux de ces époques, surtout chez les Frans Hals et les autres peintres du Nord.

Les tableaux italiens du xvi^e siècle, surtout vers la fin, reproduisent moins de tissus à motifs typiques ; parfois, les artistes drapent tellement les étoffes, que les dessins sont indéchiffrables. Cependant en voici quelques-uns.

Tout le monde connaît le fameux velours double, étoffe portée par les grands seigneurs vénitiens du xvi^e siècle. Titien et Tintoret nous en donnent maints exemples. Il est inutile de montrer ici une image : le velours étant rouge, la photographie ne reproduirait pas assez distinctement le dessin. Bornons-nous à signaler le célèbre tableau de Titien, commandé en 1519, représentant *La Famille Pesaro aux pieds de la Vierge*², à l'église Santa Maria dei Frari, à Venise. Le personnage agenouillé à droite du tableau, Jacopo da Pesaro, porte un manteau fait de ce velours.



FIG. 20. — ÉTOFFE EN VELOURS
ITALIE, XV^e SIÈCLE
(Musée du Cinquantenaire, Bruxelles.)

Comparez-y le portrait de Jacopo Soranzo³, à l'Académie de Venise. Paul Véronèse a aussi souvent peint des soies à dessins somptueux. Voyez par exemple le *Mariage de sainte Catherine*⁴ dans l'église dédiée à cette sainte, à Venise, datant de 1557. Nous n'avons trouvé aucun tissu assez analogue pour le rapprocher de cette toile.

Des étoffes caractéristiques du goût de ce même peintre se voient sur les *Noces*

1. V. notre *Catalogue* susmentionné, p. 271, n° 368.

2. Photographie Naya, n° 908.

3. Photographie Alinari : Florence, n° 13411.

4. Photographie Alinari : Florence, n° 13695.

de *Cana* de Véronèse au Louvre; l'une, sur la table au premier plan, l'autre de style tout à fait oriental, sur le vêtement du seigneur en train de boire.

Enfin, dans une peinture de Cigoli, datée de 1587, le *Martyre de saint Étienne* (fig. 21)¹, la dalmatique du saint a de la ressemblance avec le tissu reproduit en tête de cet article. On croit ces velours d'origine espagnole.

Un autre dessin très usité à la fin du xvi^e et commencement du xvii^e siècle



Phot. Alinari.

FIG. 21. — MARTYRE DE SAINT ÉTIENNE
PAR CIGOLI (DÉTAIL)

(Galerie antique et moderne, Florence.)

est le semis de fleurs, de branches et de grenades². Ce genre d'étoffe se voit sur la robe d'une dame de la famille Pilti, dont le portrait est aux Offices³. Souvent ces motifs se retrouvent sur les tableaux belges et hollandais de cette époque. Des ornements analogues sont aussi figurés sur une toile manufacturée à Rouen en 1737⁴.

Arrêtons notre travail au xvii^e siècle. L'Italie est alors en pleine décadence artistique; seul Tiepolo surgit au-dessus de cette médiocrité.

Peut-être une autre fois, en me promenant dans les poétiques et mélancoliques villes de Flandre, me laisserai-je tenter d'esquisser un

travail analogue sur les œuvres des Primitifs de cette région.

ISABELLA ERRERA

1. Cette peinture se trouve à l'Académie de Florence. Photographie Alinari: Florence, n° 1424.

2. Voir notre catalogue susmentionné de p. 254 à p. 260.

3. Photographie Alinari 717.

4. *Échantillons d'étoffes et toiles des manufactures de France, recueillis par le maréchal de Richelieu*, t. IV (Bibliothèque Nationale, Paris, n° 2891).

LA CARICATURE DE GUERRE A L'ÉTRANGER



PLUSIEURS ouvrages synthétiques ont déjà paru sur les caricatures de guerre à l'étranger. Un des plus importants est hollandais et date de la période des hostilités¹. D'autres sont en préparation en Italie, en Espagne, en France. Le nombre de documents iconographiques auxquels ces études se rapportent est si considérable qu'il faut se limiter ici aux publications périodiques essentielles, en insistant surtout sur les dessinateurs de talent chez les ennemis, les alliés et les neutres.

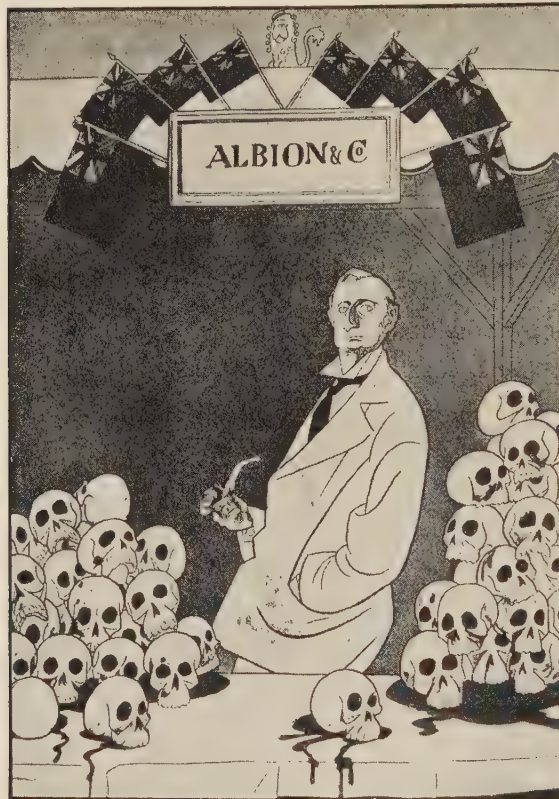
Chaque peuple apporte dans ses satires son esprit propre. En Allemagne, les principales revues satiriques, le *Simplicissimus*, la *Jugend*, de Munich, les *Lustige Blätter* et le *Kladderadatsch* ont l'air d'exprimer des opinions collectives plutôt qu'individuelles. Il y a unisson parfait dans ce concert de la presse. Dans tous ces recueils se retrouvent les mêmes thèmes sur lesquels les artistes exécutent diverses variations². Un document auquel faisait allusion notre précédent article établit que les caricaturistes allemands ont été mobilisés et qu'un département militaire bien organisé leur fournissait les sujets de leurs compositions. On peut plaisanter cette discipline, mais elle indique le parti que l'Allemagne a su tirer de l'image pour ses services de propagande.

L'Angleterre, notre alliée de la première heure, n'est pas épargnée et les attaques des *magazines* contre la « perfide Albion » sont innombrables. Le

1. Jan Feith, *De oorlog in prent karikaturen uit de verschillende landen*; Amsterdam, 1915.

2. Cf. Frédéric Régamey, *La Caricature allemande pendant la guerre*; Paris, 1921.

dessinateur Gulbransson la représente en commerçant rapace, entouré de crânes, qui se dit : « La guerre est une affaire comme une autre ¹. » Ailleurs elle est figurée avec des ongles crochus, essayant de mettre la main sur le monde entier ². Les charges contre John Bull ³ se répètent avec le type conventionnel de l'égoïsme anglais emprunté à des gravures qui datent de plus d'un siècle, mais rajeunies et alourdies par l'humour germanique. Ici la Grande-



Cliché du « *Simplicissimus* ».

« LA GUERRE EST UNE AFFAIRE
COMME UNE AUTRE »
DESSIN DE O. GULBRANSSON

Bretagne apparaît comme une grenouille, « l'amphibie britannique » ⁴. Là elle corrompt les gouvernements étrangers en versant son or ⁵. L'*Ars amandi britannica* la montre faisant mourir de faim la Grèce ⁶. Son hypocrisie est symbolisée par la tête d'un Janus à double visage ⁷. Le duel franco-allemand est bien devenu anglo-allemand. L'Angleterre est figurée par une araignée qui suce le sang de ses alliés. *Dulce et decorum est pro Britannia mori* ⁸, dit une légende du *Simplicissimus* avec un sentiment de fausse pitié pour les compagnons de lutte des Anglais. Le *leit-motiv* est toujours : « Que Dieu punisse l'Angleterre ! » ⁹

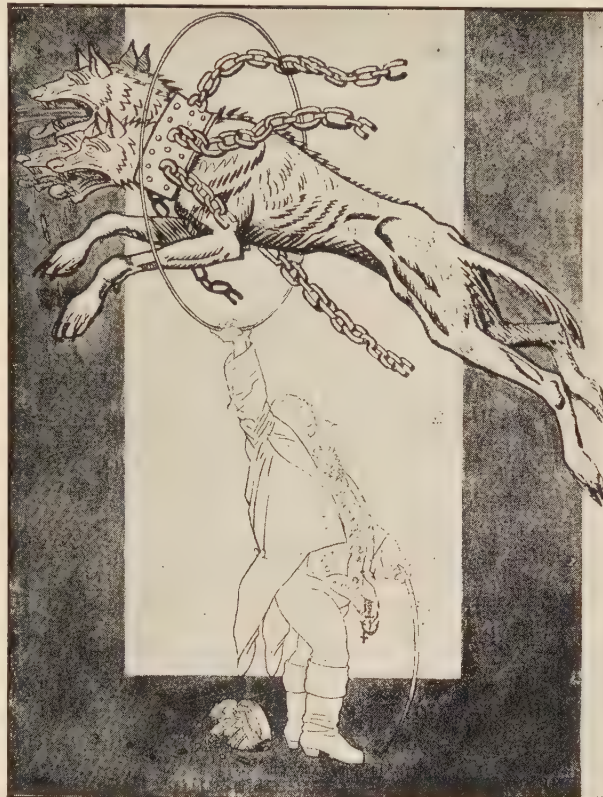
Après l'Angleterre, c'est la Russie. Révolutionnaire ou tsariste, elle n'est pas moins maltraitée. Nicolas II est comparé à Macbeth ¹⁰, dont les mains portent des

1. *Simplicissimus*, 17 août 1914. — 2. *Ibid.*, 13 octobre 1915.
3. *Jugend*, 14 avril 1916. — *Kladderadatsch*, 20 juin 1915.
4. *Lustige Blätter*, 1914, n° 45.
5. *Simplicissimus*, 20 juillet 1915.
6. *Kladderadatsch*, 2 juillet 1916. — 7. *Ibid.*, 18 juin 1916.
8. *Simplicissimus*, 8 mai 1917.
9. *Jugend*, 25 septembre 1917.
10. *Simplicissimus*, 27 avril 1915.

taches de sang ineffaçables. Lui et ses généraux sont représentés dans des attitudes grotesques. La Russie est symbolisée par un ours¹ difficile à dresser. Après la révolution, Julius Dietz la montre sous la forme d'un chien à trois têtes qui a rompu ses chaînes et saute à travers un cerceau².

L'Amérique, pendant sa neutralité, n'est guère moins attaquée qu'après son intervention. Le bon oncle Jonathan est tourné en ridicule à l'égal de John Bull. Une image souvent répétée met en scène la Mort offrant des sacs d'argent à Jonathan qui lui présente une faux, tout en lui faisant observer que son seul but n'est pas de gagner de l'argent³. Les charges sur le président Wilson, marchand d'obus et de munitions, sont fréquentes. La terreur des sous-marins fournit aux Allemands l'occasion de rééditer contre les États-Unis le thème, appliqué à la Grande-Bretagne, de l'« isolement splendide »⁴.

La défection de l'Italie, leur ancienne alliée, passée dans le camp ennemi, provoque chez eux une colère violente qui se traduit par des facéties traditionnelles sur le poète d'Annunzio, recevant de l'or pour entraîner les troupes dans une course à l'abîme⁵. Le manque de confiance des Français et des Anglais dans leur nouvelle recrue⁶, les plaisanteries banales sur l'armée des mandolinistes effrayée par les Autrichiens, ses rêves devant les paysages montagneux, tels



Cliché du « Jugend ».

LA RÉVOLUTION RUSSE : « DRESSÉS EN LIBERTÉ »
DESSIN DE M. JULIUS DIETZ

1. *Jugend*, 5 juin 1917.

2. *Ibid.*, 31 mars 1917. — 3. *Ibid.*, 31 janvier 1917.

4. *Simplicissimus*, 2 mars 1915.

5. *Jugend*, 21 mai 1915. — 6. *Ibid.*, 28 mai 1915.

sont les sujets qu'on retrouve à chaque page dans les feuilles satiriques d'Allemagne¹.

Le Japon reçoit aussi quelques égratignures. Dans le *Simplicissimus*, Heine le montre sous l'aspect d'un singe poussé par l'Angleterre à grimper sur un arbre au haut duquel est perché l'aigle allemand² : « Monte voir sur le chêne allemand, » dit l'Anglais, « et essaie si tu ne pourrais pas lui arracher une plume de la queue. » Une autre planche le représente tout petit, assis devant une table chargée de plats et entouré des ministres alliés, s'approchant de lui comme des maîtres d'hôtel, pour prendre note du menu commandé³. Dans une autre image, il fait la moisson pour que les alliés la récoltent⁴.

Quant à la France, il serait vraiment paradoxal de constater qu'elle est la plus épargnée des belligérants et que les archéologues de l'avenir, jugeant, comme le suppose M. R. de la Sizeranne⁵, d'après les caricatures, pourraient se demander si elle était en guerre avec l'Allemagne. Il est difficile de soutenir cette thèse. La théorie du triomphe de la force s'affirme, au contraire, cyniquement. Le poing ganté de fer de la Germanie⁶ qui menace de s'abattre sur le général Joffre revient souvent dans les périodiques allemands. Le président Poincaré hante aussi leurs dessinateurs. L'un d'eux le représente⁷ battant du tambour pour appeler les soldats noirs au secours de la France. Ils se plaisent aussi à attaquer les images fausses soi-disant fabriquées par les Alliés. Dans une parodie de la *Leçon d'anatomie* de Rembrandt, des médecins allemands coupent à un soldat français, malgré sa douleur, les boutons de ses vêtements. Ce sont là les plus fines facéties où triomphe l'*humour* germanique. Les autres s'appliquent aux civils qui attendent des combattants l'envoi de meubles et autres objets volés, à ceux qui font des provisions⁸ ou à des scènes d'ivrognerie dans les châteaux français occupés sur le front⁹.

Dans l'ensemble, cette imagerie satirique de l'Allemagne compte peu de réels artistes, à part MM. Heine, Dietz, Gulbrandsen. Elle est bien inférieure à celle de 1870, qui exprimait l'enthousiasme du peuple pour la conquête de son unité. Il y avait à ce moment une idée qui inspirait ses publications ; celles d'aujourd'hui traduisent seulement des sentiments de haine ou de supériorité dédaigneuse sous une forme assez fruste. D'après les recueils¹⁰ où ces

1. Cf. Werner Klett, *Unsere Feinde* ; München, 1915, 3 vol.

2. *Simplicissimus*, 1^{er} septembre 1914.

3. *Jugend*, 5 juin 1915.

4. *Ibid.*, 22 février 1915.

5. Robert de la Sizeranne, *La Caricature et la guerre* (*Revue des Deux Mondes*, 1^{er} et 15 juin 1916).

6. *Jugend*, 4 septembre 1915. — 7. *Ibid.*, 15 septembre 1914. — 8. *Ibid.*, 21 avril 1916.

9. *Lustige Blätter*, 1914, n° 40.

10. Parmi les recueils de caricatures publiés en Allemagne, on peut citer : Ernst Schulz

caricatures sont reproduites, elles apparaissent surtout comme des documents iconographiques destinés à agir sur l'opinion publique.

Dans cette lutte à coups de plume et de crayon, l'Autriche ne joue qu'un rôle bien effacé. Le *Kikeriki* et le *Muskete* de Vienne ne renferment pas des pièces bien remarquables. Dans le premier périodique, le kronprinz est tourné en ridicule, ce qui paraît assez étonnant de la part du fidèle vassal de l'Allemagne. Il est représenté en train de cueillir sa fleur favorite : la marguerite de Verdun¹. L'autre revue plaisante surtout l'armée italienne et ses généraux. Cadorna est figuré au milieu d'ossements et de crânes soigneusement empilés. Il est armé d'une pelle et ramasse un crâne² : « En avant Cadorna ! » lui crie le roi. « — Patience, Majesté », répond-il, « Rome ne s'est pas bâtie en un jour. »

En face de ces planches assez pauvres, celles de nos alliés ont un ton bien plus élevé. En Angleterre, sans qu'il y ait de très



Cliché du « Simplicissimus ».

L'ANGLAIS ET LE JAPONAIS :
« MONTE VOIR SUR LE CHÊNE ALLEMAND
ET ESSAIE SI TU NE POURRAIS PAS LUI ARRACHER
UNE PLUME DE LA QUEUE »
DESSIN DE M. TH.-TH. HEINE

Besser, *Die Karikatur im Weltkrieg*; Leipzig, s. d. — *Breitenspiegel*, Berlin, s. d. — Avenarius, *Das Bild als Narr*; München, 1918. — Arnold, *Kriegsflugblätter der Liller Kriegszeitung*; Lille, 1915.

1. *Kikeriki*, avril 1916.

2. *Muskete*, juillet 1916.

grands artistes, l'*humour* du *Punch* est digne de ses traditions comiques, et ses dessins sont pleins de verve. C'est le kaiser qui forme le sujet de la plupart de ces compositions satiriques. Dès 1914, dans *L'Impérial Comique*, il est mis en scène en costume de général, entouré de son état-major avec lequel il chante un refrain : « Y a-t-il quelqu'un qui aurait vu Calais ?¹ » M. Bernard Partridge le représente en face de la Civilisation, qui le maudit en lui montrant les villes qu'il a fait brûler². Une autre image le montre, tranquillement assis dans son cabinet, surpris par la brusque entrée de la Révolution sous l'aspect d'une femme en haillons, coiffée du bonnet phrygien³. Citons aussi le tableau de la *Troupe des Variétés de Potsdam*⁴, dont le chef est Guillaume et les principaux acteurs Hindenburg, Bethmann-Hollweg, le kronprinz, Ferdinand de Bulgarie et Constantin. Le kaiser apparaît encore déguisé en Turc dans une autre planche de M. Bernard Partridge annonçant qu'« au théâtre oriental la tragédie William Hohenzollern est remise par ordre de l'autorité militaire⁵ ». Ici Guillaume redoute que l'humanité n'en appelle à son peuple contre l'empereur, et il embrasse avec amour un ouvrier⁶. Là M. Raven Hill souligne son goût pour les travestissements démocratiques⁷. Ailleurs c'est la Mort qui s'apprête à le vaincre, tantôt en jouant avec lui aux dés⁸, tantôt en exécutant devant lui sur un violon un air de danse macabre⁹ jusqu'à ce qu'il crie : « Halte ! » C'est toujours lui qu'on retrouve sous la plume ou le crayon des humoristes anglais, soit en cavalier emmenant en croupe dame Germania sur le chemin de la victoire¹⁰, soit en corrupteur qui soudoie les bolchevistes russes¹¹. Dans une des pièces les plus amusantes du *Punch*¹², l'auteur retrace le tableau de ce qui arriverait au grand organe satirique de l'Angleterre si le kaiser en devenait le directeur, et proclamait : « Deutsches Humor über alles ! » D'après une note, cette caricature était considérée par la censure impériale comme un exemple de la dépravation de l'esprit d'outre-Manche.

Un des artistes anglo-saxons les plus intéressants est l'Australien Will Dyson. Un album signé de lui¹³ renferme de piquantes satires contre *L'Icare german*, *La Circé prussienne*, *La Guerre pour l'expansion de la Kultur*, *Le Pas de l'oie ou la marche de la civilisation*. Un autre dessinateur, M. Edmond Sullivan, est l'auteur d'un recueil¹⁴ rempli d'images où le symbolisme revêt des formes destinées à inspirer l'épouvante et l'indignation : *La Crucifixion de la*

1. *Punch*, 18 novembre 1914. — 2. *Ibid.*, 10 février 1915. — 3. *Ibid.*, 6 janvier 1915.

4. *Punch's Almanach*, 1917.

5. *Punch*, 21 mars 1917. — 6. *Ibid.*, 26 septembre 1917. — 7. *Ibid.*, 18 juillet 1917.

— 8. *Ibid.*, 21 février 1917. — 9. *Ibid.*, 17 octobre 1917. — 10. *Ibid.*, 7 février 1917.

— 11. *Ibid.*, 1^{er} avril 1917.

12. *Punch's Almanach*, 1916.

13. Will Dyson, *Kultur Kartoons* ; London, 1915.

14. Edmond-J. Sullivan, *The Kaiser's Garland* ; London, 1915.

Belgique; Pour les beaux yeux du Kaiser; L'espoir des Hohenzollern; L'impérialisme; La voix de Circé; Le gentil Germain (il tient un enfant embroché au bout de sa baïonnette). Il faudrait encore citer M. Heath Robinson¹, qui représente avec *humour* les soldats allemands marchant au pas de l'oie ou les Anglais asphyxiés par les gaz hilarants. (*Accès de fou rire des Anglais devant une avance allemande*².)

Cette caricature est très différente de celle qu'illustrèrent Rowlandson, Gillray et Cruikshank.

Elle ne possède ni la fantaisie du premier, ni la violence acerbe du second, ni la satire flegmatique du dernier. Les traditions du XVIII^e siècle ne sont plus en honneur pendant la guerre. Les images anglaises sont plutôt des illustrations de pamphlets où la légende tient autant de place que le dessin. Tout l'esprit de l'artiste réside dans le commentaire qui accompagne la planche. Il se plaît aussi à parodier des pièces connues en les adaptant aux besoins de l'actualité. C'est ainsi que procède M. Burne-Jones dans l'adaptation des deux célèbres planches d'Albert Dürer :

Melancholia et *Le Chevalier de la Mort*. Dans l'une³ il remplace la femme accoudée par le kaiser coiffé d'un casque, entouré de ses armes, assis à côté d'une pierre sur laquelle on lit : « Louvain, Reims, Lusitania ». Dans l'autre⁴, le kaiser est monté sur un cheval qui a la tête de François-Joseph, et tient un enfant au bout de sa lance ; près de lui, un chien avec la tête du sultan.



Cliché du « Punch ».

LE DERNIER COUP DE DÉS
DESSIN DE M. BERNARD PARTRIDGE

1. Heath Robinson, *Some frightful warpictures*; London, 1915.

2. *The Sketch*, de Londres, août 1915.

3. *The Sketch*, 7 juillet 1915. — 4. *Ibid.*; 5 mai 1915.

Plus anecdotique apparaît la caricature italienne dans les journaux et revues *Il Fischietto* de Turin, *l'Asino* de Rome, le *Pasquino* de Turin, *l'Uomo di Pietro* de Milan, *Il Travaso* de Rome. Les dessinateurs, qui ont souvent l'imagination subtile et compliquée, ont une prédilection pour les facéties macabres. Dans le *Numero* de Turin, la *Grande civilisation germanique* de M. Musini représente des soldats allemands en train de paver avec des crânes les rues des villes belges et françaises qu'ils viennent d'occuper¹. Dans le même périodique, M. Golia met en scène, au lendemain de la victoire de la Marne, le kaiser debout sur une pyramide de têtes de morts amoncelées². Fucci, dans le *Pasquino*³, représente un mitron apportant à Guillaume un plateau également rempli de crânes. « Voici », dit-il, « la forme que l'on pourra donner aux miches de pain K. » A côté de cette idée de la mort domine la confiance dans la victoire des troupes françaises ; aux heures sombres qui précédèrent la victoire de la Marne, M. Golia symbolise l'entrée des Allemands à Paris sous l'aspect d'un soldat prussien enchaîné et traîné par un Français vainqueur⁴.

Un de ceux dont le talent fut très apprécié du public est M. Rata Langa. *L'Asino* de Rome, dans chacun de ses numéros, reproduit en couleurs un de ses dessins toujours rempli de verve. Ses traits sont puissants et vigoureux, mais les idées qu'ils expriment procèdent du même sentiment qui anime l'illustration transalpine, du même goût pour les plaisanteries macabres. Ici⁵, le kaiser, à Constantinople, reçoit comme cadeau du sultan une corbeille remplie de crânes : « Accepte-la », dit-il, « c'est un souvenir du dernier massacre des chrétiens. » Là⁶, c'est un bateau qui porte les deux empereurs d'Autriche et d'Allemagne et le sultan ; les trois alliés sont accompagnés par la Mort ; le sinistre vaisseau va se heurter contre des récifs qui symbolisent la France, la Belgique, l'Angleterre, l'Italie : « Encore un écueil, l'Italie. » M. Rata Langa montre aussi Guillaume, François-Joseph et le sultan au sommet d'un rocher d'où ils vont être précipités dans le vide. Le titre de cette pièce est : *Vers l'abîme*⁷.

La Belgique ne possède pas, comme l'Italie, une école de caricaturistes proprement dits, car le seul journal national où ils pouvaient publier leurs dessins est le *Courrier de l'Armée*, sorte de *Journal officiel* comportant rarement une illustration. Les premiers numéros renferment quelques images dépourvues de valeur artistique. Quelques-unes sont signées Claes. Ce sont

1. *Numero*, 1915. — 2. *Ibid.*, 6 septembre 1914.

3. *Il Pasquino*, février 1915.

4. *Numero*, 23 août 1914.

5. *Asino*, 5 décembre 1915. — 6. *Ibid.*, 13 juin 1915. — 7. *Ibid.*, 18 juillet 1915.

des satires de l'ivrognerie¹ et de la férocité² allemandes, en même temps que des ambitions impériales³ et de leurs déceptions. Le seul artiste digne d'être cité est M. Lif, qui a représenté Guillaume II et le kronprinz⁴, avec des figures sinistres, attendant leur supplice, tandis que le peuple se révolte.

Si la Belgique est pauvre en documents graphiques, l'Amérique en est prodigue, car elle affectionne ce moyen rapide de parler aux yeux. Aux États-Unis, le style de ces pièces est moral. Leur but est d'exciter des sentiments

élevés, au nom desquels le peuple entrera dans la lutte. Il suffit de feuilleter le *Cartoon's Magazine* de Chicago pour se rendre compte de cette tournure d'esprit. L'*Evening Sun* de New-York contient une composition de M. Robert Carter intitulée *Contrebande de guerre*, qu'il faut rapprocher de celle de M. Hermann-Paul reproduite d'après l'*Opinion*, *Voix d'outre-mer*. L'Oncle Sam⁵ est représenté tenant entre ses bras une petite fille noyée après le torpillage du *Lusitania*, tandis que dans le fond une main gantée de fer présente une note diplomatique : « Excuse me ». La date du cri-



Cliché de l'« Asino ».

VERS L'ABÎME
DESSIN PAR M. RATA LANGA

minel naufrage (8 mai 1915) n'est pas oubliée : le kaiser est figuré huit jours après, méditant sa réponse à la note américaine, tandis qu'une femme, symbole de l'humanité, se tient près de lui, anxieuse : « Que sera sa réponse ?⁶ » Vers la même époque, M. Kirby symbolise la civilisation sous les traits d'une

1. *Le Courrier de l'Armée*, 4 février 1915. — 2. *Ibid.*, 4 mars 1915. — 3. *Ibid.*, 2 février 1915.

4. *L'Europe antiprussienne*, 10 mars 1915.

5. *The Evening Sun*, de New-York, 11 mai 1915.

6. *New-York Sun*, 15 mai 1915.

femme se détournant du kaiser¹ qui lui tend la main. Avant l'événement qui décida les États-Unis à intervenir en faveur des Alliés, un journaliste français, envoyé en mission, constata qu'il n'avait pas vu une seule caricature contre la France, tandis qu'on ne cessait de s'égayer aux dépens de l'Allemagne². Après le torpillage du *Lusitania*, l'imagerie s'indigne contre le kaiser. Une pièce le représente, une couronne à la main, contemplant des tombes de femmes et d'enfants : « C'est sa façon nouvelle », dit la légende, « de comprendre l'architecture³ ».

Nous sommes peu renseignés sur les productions des satiristes japonais. L'une pourtant, qui a été reproduite dans un de nos quotidiens, mérite d'être signalée. Le dessinateur Foukoushma y montre un singe ayant la tête du kaiser et coiffé d'un casque à pointe ; il s'accroche à une branche de bambou penchée au-dessus d'un lac et tend la main vers un globe terrestre qui se reflète, comme un astre, dans le miroir de l'eau : « Je voudrais bien prendre la lune », dit-il, « mais impossible de mettre la main dessus ! »

Chez les neutres, l'artiste le plus populaire fut M. Raemaekers. M. Perry Robinson⁴, qui, comme la plupart des critiques français, fait l'éloge de la vigueur de son dessin et aussi de la puissance de ses sentiments, l'apparente aux caricaturistes français. Il a subi, comme il le dit lui-même, l'influence de Forain et de Steinlen, mais il a une manière bien personnelle. Ses dessins parus dans le *Telegraaf* d'Amsterdam⁵, en France dans le *Journal*, dans les quotidiens anglais⁶, respirent tous le même accent de sincérité. Parmi tant de planches remarquables, le choix est difficile. Les atrocités de la guerre « fraîche et joyeuse »⁷ ; les civils employés comme bouclier protecteur par les assaillants ; la méthode apportée par la scientifique Allemagne jusque dans la sauvagerie (« Il faut de l'ordre ! Les femmes à gauche ! » hurlent des soudards séparant à coups de crosse les malheureux qu'on va fusiller) ; la Belgique baillonnée, contrainte, sous la menace du revolver, d'aimer son brutal envahisseur ; le crime inexpiable de Reims ; les soldats allemands « en route pour Calais »... à l'état de cadavres flottant sur les plaines inondées de la région de l'Yser ; la sacrilège adoration des Mages où les trois rois, l'allemand, l'autrichien et le turc apportent à l'Enfant Jésus, qui se blottit en

1. *New-York World*, mai 1915.

2. *Le Gaulois*, 15 avril 1915 (article de M. Hugues le Roux).

3. *The Evening Sun*, de New-York, 22 octobre 1915.

4. *La guerre*, Paris, 1915.

5. Réunis en six albums in-4 édités par la maison « Elsevier » d'Amsterdam.

6. *The Daily Chronicle*, London, 22 août 1915.

7. V. le dessin reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts*, juin 1916, p. 261.

pleurant contre l'épaule de la Vierge, un obus monstrueux, un canon à longue portée et un sabre ensanglanté; la Serbie égorgée par Ferdinand de Bulgarie, François-Joseph et Guillaume, etc. etc., sont stigmatisés tour à tour en images si cinglantes que les Allemands, dans leur exaspération, en vinrent à mettre à prix la tête de l'artiste.

A côté de M. Raemaekers, un autre Hollandais, M. Albert Hahn, mérite d'être particulièrement nommé. Plusieurs de ses compositions du *Notenkraker* d'Amsterdam témoi-

gnent d'une réelle vigueur. Dans l'une d'elles, intitulée *Le Principe du droit*¹, un Hollandais de petite taille regarde fièrement un soldat allemand d'une hauteur gigantesque : « Quel principe de droit international », demande-t-il, « pourrez-vous invoquer pour porter atteinte à notre libre navigation ? » Le guerrier au casque à pointe, symbolisant le militarisme prussien, lui montre son épée teinte de sang en disant : « Retourne-toi et regarde ton voisin. Tu trouveras la réponse chez lui. » Derrière le Hollandais on aperçoit les maisons en ruines et en flammes de la Belgique ; tout autour, des cadavres, des crânes et des croix de bois.

Le militarisme prussien est le thème qui revient le plus souvent. Il est encore figuré sous l'aspect d'un cuirassier jetant dans la fournaise des poignées d'hommes² avec cette légende : « Cela durerait-il un an que j'aurais toujours du combustible. » Il faut encore citer parmi les artistes hollandais M. Jordaen³,



Cliché du « Telegraaf ».

« N'EST-CE PAS QUE JE SAIS ME FAIRE AIMER ? »

DESSIN DE M. LOUIS RAEMAEKERS

1. *De Notenkraker*, d'Amsterdam, 13 février 1915. — 2. *Ibid.*, 21 novembre 1914. — 3. *Ibid.*, 8 avril 1916.

qui, comme M. Albert Hahn, est hanté par l'idée de la mort. Une imitation du tableau de Millet, *Le Semeur*, montre un squelette portant un sac avec cette inscription : *Offensive de printemps*.

C'est surtout en Suisse, avec M. Edmond Bille, que le thème de la Mort rappelle les interprétations du Moyen âge. Elle est personnifiée, comme à cette

époque, sous l'aspect d'un squelette conduisant une danse¹. Mais, tandis que dans les danses macabres elle accompagnait ceux qu'elle emmenait, chez Bille elle prend la figure de ceux qu'elle entraîne. La diplomatie, l'argent, la haine sont représentées avec des têtes de mort. L'auteur s'inspire des gravures des *Simulacres de la mort* de Holbein, mais il y ajoute une note nouvelle et très originale.



Cliché de l'« Iberia ».

L'IDÉAL ALLEMAND :
« NOUS VOULONS UN PEU DE TERRE SOUS LE SOLEIL »
DESSIN DE M. APA

L'Espagne compte trois excellents dessinateurs : MM. Apa, Picarol et Ynglada. C'est dans l'*Iberia* de Barcelone que furent publiées la plupart des caricatures de M. Apa et de M. Ynglada. M. Apa, quelques jours après l'armistice², célèbre la fin du militarisme prussien en représentant une femme coiffée d'un bonnet phrygien qui vient de tuer un monstre d'un coup de poignard. Un petit Amour l'embrasse. Mais M. Apa n'a point attendu la défaite des Allemands pour prendre parti contre eux. Pendant toute la guerre il a mené campagne contre leurs généraux, qu'il montrait chassés, avec cette devise : *Deutschland über alles* !³,

1. Bille, *Une Danse macabre* ; Lausanne, 10 avril 1919.

2. *Iberia*, de Barcelone, 23 novembre 1918. — 3. *Ibid.*, 24 avril 1915.

contre le kronprinz paradant à cheval ¹ devant des tombes, contre l'idéal germanique réclamant un peu de terre sous le soleil ². Il s'est moqué de leur *colossale* déception ³, de la prétention *colossale* de Guillaume de commander à ses savants un produit qui permette d'arrêter le temps ⁴, des inquiétudes des civils se demandant pourquoi, depuis tant de victoires, ils ne reçoivent plus de souvenirs ⁵, tandis qu'à la retraite de la Marne les soldats les comblaient de cadeaux mobiliers.

Chez M. Ynglada le dessin n'est pas moins ferme et les légendes sont aussi amusantes. Dans la composition *Les Lauriers* ⁶ le kaiser est représenté se tenant sur la pointe des pieds et levant le bras pour cueillir des lauriers placés au haut d'un mur qu'il ne parvient pas à saisir : « Il a le bras trop court », dit la légende, double allusion à son infirmité et à ses insuccès. Ynglada excelle aussi à retracer les horreurs de la guerre. Une pièce d'une ironie cruelle montre une petite fille cachant ses mains derrière son dos et regardant avec terreur un officier allemand. « Pourquoi ne veux-tu pas me donner la main ? — Pour que vous ne me la coupiez pas ! » ⁷.

Avec M. Picarol, la satire est encore d'un réalisme plus âpre. Dans une de ses compositions ⁸, un soldat allemand montre à des Belges cet avis signé du commandant major et affi-



Cliché de l'« Iberia ».

« IL A LE BRAS TROP COURT »

DESSIN DE M. YNGLADA

1. *Iberia*, 1^{er} mai 1915. — 2. *Ibid.*, 15 mai 1915. — 3. *Ibid.*, 24 juillet 1915. — 4. *Ibid.*, 26 juin 1915. — 5. *Ibid.*, 28 août 1915. — 6. *Ibid.*, 24 juillet 1915. — 7. *Ibid.*, 26 juin 1915.

8. *La Campana de Gracia*, de Barcelone, février 1915.

ché: « Pour la plus grande commodité des citoyens belges on fusillera à domicile. » Et il ajoute : « Et après cela vous direz que nous ne sommes pas aimables et pleins d'égards pour les civils! »

Parmi les neutres, il faut encore citer les Scandinaves, qui ont publié quelques charges contre le kaiser: les Suédois dans le *Sondagsnisse* de Stockholm, les Norvégiens dans l'*Humorist* de Christiania.

Mais ce sont surtout les Argentins qui en ont produit le plus grand nombre.



Cliché du « Bitche ».

« JE SUIS CELUI A QUI TU ÉCRIVAIS
DANS LE SILENCE DE LA NUIT »
DESSIN PAR M. DENI

Deux magazines hebdomadaires, *P. B. T.* et *Caras y Caretas*, n'ont cessé de multiplier leurs attaques contre les Allemands et leur souverain. Le journal la *Critica* a fait aussi paraître de spirituelles caricatures qu'il a réunies en album. Les principaux collaborateurs de ce quotidien sont, pour les illustrations, M. Rojas, auteur d'une *Bible* retraçant l'histoire primitive d'Adam à Guillaume II, M. Faber¹, qui dessine un bon portrait-charge de Guillaume le Dément, M. d'Oniverta², qui flétrit les Barbares en train de voler différents objets et

reproduit un communiqué de leur agence : « Les Allemands, en se retirant, ont respecté la propriété étrangère comme si c'était la leur propre. »

Il convient de faire une place à part à l'imagerie russe, qui présente un caractère distinct suivant que ses productions datent d'avant ou d'après la Révolution. Un des journaux intéressants à cet égard est *Loukmore*, de Pétrograd. En 1914, dans une planche intitulée *Considérations supérieures*³,

1. *Critica*, de Buenos-Aires, avril 1915. — 2. *Ibid.*, juillet 1915.

3. *Loukmore*, de Pétrograd, octobre 1914.

Guillaume II botté et casqué contemple François-Joseph en chemise : « Mon Dieu ! » lui dit-il, « est-ce qu'on t'aurait tout pris ? — Non », répond l'autre, « c'est moi qui me suis dégarni de tout pour des considérations stratégiques. » Le *Novoié Vremia* a publié aussi une cinquantaine de pièces contre le kaiser et ses alliés, signées de M. Perm¹, qui sont d'un style assez énergique. Mais c'est au lendemain de la révolution russe qu'apparaissent les caricatures les plus curieuses. Dans un magazine dont le titre est *Bitche* (*Le Fouet*), le dessinateur Deni cloue au pilori le tsar, qu'il représente caché derrière Raspoutine et reconnaissant qu'il est battu et qu'il a perdu la partie².

Un des morceaux les plus violents contre l'ancien régime montre la tsarine écoutant le démon symbolisé par Guillaume II : « Je suis », dit-il, « celui à qui tu écrivais dans le silence de la nuit³ », parodie d'un mot célèbre, extrait d'un ouvrage de Lermontov. Il faut signaler aussi des attaques d'une hardiesse extraordinaire contre les procédés de l'Entente. Dans un magazine hebdomadaire, le *Krasni Diavol* (*Le Diable rouge*), le dessinateur M. Brodat



Cliché de « Krasni Diavol ».

NOBLES CHEVALIERS :
« NOUS AVONS ASSEZ DE MOYENS
POUR SECOURIR VRAIMENT LE PEUPLE RUSSE ! »
DESSIN DE M. BRODAT

représente, sous le titre : *Nobles chevaliers*⁴, un Français et un Anglais exhibant un gibet et un billot : « Nous avons », dit-il, « suffisamment de moyens pour secourir vraiment le peuple russe. »

Toutes ces planches étrangères ont un trait commun. Beaucoup se servent de procédés anciens rajeunis et adaptés aux besoins de l'actualité. Malgré le talent de ceux qui ont exécuté les compositions satiriques appelées d'une

1. *La Guerre*, 54 caricatures de Perm ; Pétersbourg, 1916.

2. *Bitche*, n° 10-11, mars 1917. — 3. *Ibid.*, 2 avril 1917.

4. *Krasni Diavol*, octobre 1918.

manière générale caricatures, on y trouve le souvenir d'images connues. Les sculptures, du ^{xiii}^e au ^{xv}^e siècle, ont fourni les idées de monstres et de tourments qui épouvantaient l'âme du Moyen âge. L'imagination d'un Dürer, d'un Holbein ou d'un Orcagna, représentant d'une manière saisissante la Mort, a exercé une influence sur la pensée des illustrateurs de quotidiens étrangers pendant la guerre. Il y a chez eux des réminiscences qui les portent à traduire les idées de liberté, d'humanité, de civilisation, de barbarie par des symboles imités d'une autre époque. Au mouvement néo-symboliste se mêle une tendance réaliste, inspirée d'estampes du ^{xvii}^e siècle, comme celles de Romain de Hooghe, ou du ^{xviii}^e siècle, comme celles de Gillray. Beaucoup de thèmes¹ employés en Angleterre contre Napoléon I^{er} jadis se rencontrent cette fois dans divers pays, exploités contre Guillaume II. La caricature a évolué, mais elle n'a pas créé de formes nouvelles.

ANDRÉ BLUM

1. Cf. André Blum, *La Caricature sous le Consulat et l'Empire* ; Paris, 1918.



SUR UN TABLEAU DU MUSÉE DE DARMSTADT



Il existe au Musée de Darmstadt une peinture dont j'eus connaissance par l'excellente reproduction que M. Lair en a donnée dans son remarquable ouvrage sur Louise de La Vallière¹. C'est en la rencontrant dans son volume, au cours des recherches que je poursuivais sur les portraits de cette femme célèbre, qu'elle éveilla ma curiosité et retint particulièrement mon attention. L'une et l'autre, alimentées par l'étude spéciale que j'en dus faire pour mon travail, aboutirent à une découverte assez inattendue.

Qu'est-ce donc que cette peinture de Darmstadt, due indiscutablement au pinceau d'un maître français, et dont le sujet retrace une scène de la seconde moitié de notre ^{xvii}^e siècle empruntée à la vie élégante de la Cour ?

Qu'on veuille bien prendre connaissance du sujet par la reproduction jointe à ces lignes, et qui me dispense d'en donner la description. Mais reste à lui trouver un sens. Il paraît en avoir un double : un réel et un allégorique ; réel dans les personnages figurés, allégorique par la conception.

Le titre, depuis son origine connue, lui a été différemment appliqué. C'est tout d'abord celui que donnait une inscription libellée sur une vieille étiquette collée au dos du châssis de la toile :

N^o 729. — *Pierre Mignard.*

Tableau capital et intéressant, représentant dans un riche Fond de Paysage, Louis XIV avec toutes ses Maîtresses peintes d'après Nature, Lui en Forme d'Apollon couché au pied d'un Arbre, la Vallière sous la Forme de Diane, etc... (On verra plus loin d'où est tiré ce document.)

1. J. Lair, *Louise de La Vallière et la Jeunesse de Louis XIV*; Paris, Plon-Nourrit, 1902-1907, in-8.

Puis voici les titre et notice que donnait le catalogue du Musée grand-ducal de Hesse et qui figurent aussi bien dans l'édition de 1885, rédigée par le professeur R. Hofmann, que dans la dernière édition rédigée par Friedrich Back (1914, p. 86) : N° 145. *Louis XIV avec ses maîtresses; le Roi à gauche, en Endymion endormi, à droite Madame La Vallière en Diane, dont la suite est formée par d'autres Dames en nymphes; deux Amours voletant dans l'air, etc. Sur toile, haut. 0^m94; larg. 1^m20. Collection Reber. Attribué à Pierre Mignard (J. Lair). Ancien n° 471.*

M. Lair, abandonnant les données précédentes du titre pour la toile, a adopté cette légende : *Louis XIV, Madame et ses filles d'honneur*¹.

Est-il bien nécessaire de faire remarquer l'inadmissibilité des deux premiers titres : *Louis XIV avec ses maîtresses*, désignation aussi inconvenante à l'origine qu'invérfiable actuellement ? Les conservateurs allemands, en recueillant ce titre de la collection Reber, ont eu tort de le conserver.

Il reste à faire connaître le titre que moi-même je propose pour cette toile ; il peut s'énoncer ainsi : *Louis XIV en dieu berger avec Madame, Henriette d'Angleterre, en Diane et ses filles d'honneur.*

Mais pourquoi, dira-t-on, Madame sous la figure de Diane, et que devient alors Louise de La Vallière ? C'est ce que je vais expliquer.

Que notre attention aille avant tout à ce majestueux berger aux yeux clos, protagoniste de la toile, que sa mise recherchée, sa belle allure et sa grande perruque désignent assez comme une figure de haute importance. A mon sens, on ne peut se refuser à reconnaître en lui, en ce bel Endymion endormi aux pieds de Diane, le jeune monarque Louis, à moins qu'il ne s'agisse de son frère Philippe. Si je dis qu'on peut être tenté de reconnaître Monsieur tout autant que le roi dans le séduisant dormeur, c'est que le visage de celui-ci fait songer à la figure du joli Philippe d'Orléans, avec un nez plus long et busqué, la bouche pincée, le menton plus effilé, une certaine élégance affectée qu'on lui voit, et parce qu'après tout il peut être, tout autant que son auguste frère, le protagoniste du sujet et à juste titre l'objet de l'admiration de sa femme et des filles d'honneur de celle-ci. Mais il est prudent de ne rien trancher là-dessus et de conserver le beau rôle au jeune roi.

Sans doute la facilité était moindre pour mettre sans hésiter un nom sur la femme qui personnifie Diane. La notice allemande et celle de la collection Reber indiquent La Vallière ; c'est lui attribuer un rôle trop prépondérant autant qu'inadmissible. Il est plus naturel et logique de songer à Madame, Henriette d'Angleterre, escortée de ses filles d'honneur. C'est aussi dans ce sens que M. Lair a interprété.

La chose admise, il s'agit alors de prouver, avec bonnes raisons à l'appui, que les traits de cette Diane, au front de laquelle brille un croissant, sont bien ceux de la femme de Monsieur. Les preuves se recueillirent aisément et se présentèrent pour ainsi dire d'elles-mêmes. Pour tout dire en un mot : la ressemblance de la Diane du tableau de Darmstadt avec les portraits authentiques d'Henriette d'Angleterre est aussi étroite et aussi concordante qu'on peut le souhaiter.

1. J. Lair, ouv. cité, p. 56 et 57.



LOUIS XIV EN DIEU BERGER AVEC MADAME, HENRIETTE D'ANGLETERRE, ET SES FILLES D'HONNEUR

PAR PIERRE MIGNARD

(*Musée de Darnstadt.*)

Que l'on prenne, parmi les plus connus, les deux portraits¹ que conserve le Musée de Versailles (dont un est de P. Mignard) et celui du Musée Condé, à Chantilly (n° 315) qui offre une image gracieuse et spirituelle d'Henriette : c'est le même visage, la même expression, à croire que l'un de ceux-ci a servi à l'exécution de la toile de Darmstadt. Il n'est pas indifférent de constater la main du même peintre pour les deux toiles, celle de Versailles et celle du musée hessois, puisque l'attribution à Mignard est donnée à cette dernière.

Faut-il encore citer comme types de comparaison le grand portrait d'apparat² en pied appartenant au comte de Home, en Angleterre ; cet autre, peint par Peter Lely, conservé à Buckingham Palace à Londres, et où elle est figurée en déesse, et un second portrait du Musée Condé, par Gaspard Netscher, reflet de l'intéressante image de Mathieu du Musée de Versailles où on la voit tenant le médaillon de Monsieur ? Dans tous, même physionomie, mêmes traits, les yeux brillants, pleins de vie, la bouche spirituelle, la couleur châtain des cheveux, celle des yeux bleu gris, tous signes identiques à ceux que présente la Diane de Darmstadt et qui appartenaient bien à l'épouse de Monsieur.

Voilà au point de vue physionomique des preuves suffisamment établies ; j'en ajouterai d'un autre ordre.

Un détail caractéristique qui vient conforter encore cette ressemblance fidèle, c'est la présence du petit chien qui demande à sauter sur les genoux de sa maîtresse. Or, c'est bien le même que l'on voit quiètement couché sur les genoux douillets d'Henriette dans les deux portraits³ de Versailles ; et si vous regardez le



Phot. Lévy fils et C^{ie}.

PORTRAIT DE MADAME, HENRIETTE D'ANGLETERRE
PAR P. MIGNARD
(Musée de Versailles.)

1. Musée de Versailles, n° 2083 et n° 3502 du catalogue.

2. En noir la reproduction dans *Le Grand Siècle* par Emile Bourgeois, 1 vol. in-8. Paris, Hachette, 1896.

3. La valeur iconographique de ce document est confirmée par le choix qu'a fait de l'un

portrait du Musée Condé, le voilà encore, couché de même, l'inséparable petit chien, et tout ressemblant à lui-même, soigneusement portraituré avec de jolis effilés de soie bleue pendant aux oreilles. Ce fidèle animal, que l'on retrouve presque à chaque portrait d'Henriette, n'est autre que *Mimy*¹, son petit chien favori (*her little pet dog*), épagneul blanc et orangé, « devant qui tremblent tous les loups », à ce que veut faire croire Benserade dans un couplet du *Ballet des Muses* ! D'après



Phot. Lévy fils et C^{ie}.

PORTRAIT DE MADAME, HENRIETTE D'ANGLETERRE
PAR P. MIGNARD

(Musée Condé, Chantilly.)

M^{me} de Sévigné c'était une petite chienne, qui à la vue d'un livre courait se cacher sous le lit². Les chiens souvent trahissent notre présence ; *Mimy*, on le voit, ne manque pas de trahir celle de sa royale et charmante maîtresse dans la toile de Darmstadt, même à travers les âges³. N'est-il pas évident que Mignard, ou tel autre peintre, ne s'est appliqué à mettre près de Madame son petit chien favori que par un dessein médité, alors que logiquement il devait faire accompagner la divine chasseresse de vrais chiens de chasse ?

La Diane de la peinture de Darmstadt présente donc bien une image authentique de Madame, Henriette d'Angleterre, et non pas celle de Louise de La Vallière. Mais alors quelle est donc celle des figures, formant le gracieux cortège

de la belle-sœur de Louis XIV, qui peut révéler la jeune favorite ?

d'eux l'auteur anglais, M^{me} Julia Cartwright, pour mettre en tête de son ouvrage sur *Madame* préférablement aux documents anglais (London, Seeley and Co, 1894).

1. « C'est le petit chien de Madame », dit une note marginale du *Ballet des Muses*, Paris, Robert Ballard, 1666, p. 34.

2. Lettre du 5 juin 1680.

3. Ce genre de petit épagneul était à la mode à l'époque de Madame et de M^{lle} de La Vallière ; le roi lui-même en avait un qui s'appelait *Malice* et on en voit figurer sur beaucoup de peintures du temps, principalement dans les portraits.

Mon avis diffère ici de celui de M. Lair. Après une attentive comparaison de toutes ces figures entre elles, j'arrive à conclure que celle qui conviendrait le mieux à la charmante Louise serait la femme qui, au dernier rang à gauche du groupe des trois nymphes debout, un carquois à l'épaule, étend le bras droit en montrant le royal dormeur. J'en trouve la raison dans la jeunesse et la grâce des traits de cette figure, plus sensibles que dans les visages plus accentués de ses compagnes et qui la désignent à notre choix. On peut encore supposer un indice dans le geste qu'elle fait de la main vers le bel Endymion qui occupe son cœur. Et encore, le carquois, qu'on lui voit à l'épaule ne la révèle-t-il pas plus chasseresse que les autres, et n'aurait-il pas été mis à propos pour indiquer ou rappeler son goût et ses rares dispositions pour la chasse, qui répondaient si heureusement à ceux du jeune monarque? Enfin, on accordera que la couleur des yeux et celle des cheveux sont bien celles qui appartenaient à la petite La Vallière, car la jeune nymphe en question a les yeux bleus et les cheveux blond cendré clair; sa robe est de couleur beige mat, autrement dit de ce ton qu'en soierie on nomme *champagne*.

Phot. Lévy fils et C^{ie}.

PORTRAIT DE MADAME, HENRIETTE D'ANGLETERRE
PAR GASPARD NETSCHER
(Musée Condé, Chantilly)

M. Lair, ai-je dit, n'a pas jugé de même; il a arrêté son choix, pour la figure de La Vallière, sur la femme qui, au premier plan, porte le doigt de sa main gauche à sa bouche; on saisit fort bien le sens qu'il entend donner à ce geste; mais le visage de cette nymphe est loin de correspondre aux traits de Louise et ce n'est pas celui d'une fille de dix-sept ans; au reste, son geste peut aussi bien

signifier qu'il faut éviter de faire du bruit et respecter le sommeil du beau dormeur.

Reconnaissons d'ailleurs que, toute gracieuse qu'est la figure sous laquelle le peintre aurait présenté la favorite, on ne peut la considérer que comme une image assez fantaisiste et où le souci de la ressemblance ne fut pas poursuivi.

M. Lair, dans sa courte notice, n'a pas conservé la légende du Musée de Darmstadt ; il n'en donne aucune raison, pas plus qu'il ne donne de preuve du titre qu'il établit. Mais pourquoi, l'ayant abandonnée, fait-il de Louis XIV, ou, si l'on préfère, du berger endormi un Apollon ? Que ferait Apollon endormi une boulette à la main ? Que ferait le divin frère auprès de sa sœur ? Et pourquoi lui donne-t-il comme entourage des Muses ou des nymphes, ainsi qu'il l'écrit ? L'accoutrement de ces jeunes et jolies filles ne peut tromper : elles sont bien en nymphes à la mode de l'époque, et si elles étaient Muses, elles auraient de tout autres attributs et leur nombre ne serait pas incomplet.

Conservons donc Endymion à la Diane du tableau ; et d'ailleurs, au point de vue mythologique, Endymion, personnifiant le Soleil qui plonge dans le sommeil de la nuit, convient allégoriquement à la figure de Louis XIV.

La donnée du sujet une fois admise, il faut lui trouver la meilleure interprétation, et après ce qui a été exposé, celle qu'on peut logiquement déduire serait : *Diane et ses nymphes admirant Endymion endormi*. C'est ici que va se donner libre jeu une conjecture qui, à ce qu'il semble, doit se rapprocher de la vérité.

Transportons-nous, par la pensée, à Fontainebleau, le 23 juillet 1661. On y représente le *Ballet des Saisons*, dansé par Sa Majesté. « Le sujet de ce ballet », lit-on dans l'avant-propos du livret de Benserade, « est tiré du lieu où il se danse et les agréables déserts de Fontainebleau devenus fréquents par le séjour de la plus belle cour qui fut jamais..... Diane et ses nymphes que le plaisir de la chasse attire en ces forests, paraissent ensuite, etc... »

Lignes fort significatives déjà, et, en effet, à la II^e entrée, Diane paraît accompagnée de ses nymphes. Qui donc tient ce rôle de Diane ? Madame. Qui figure parmi les nymphes ? M^{lle} de La Vallière¹.

Que dit le couplet pour Madame ?

Diane dans les bois, Diane dans les cieux,
Diane enfin brille en tous lieux.

.

Ayant ainsi débuté, il se termine par ces vers :

Cependant puisqu'il faut tout dire
Elle passe les nuicts avec ENDYMION.

Poursuivons et complétons cet indice passablement significatif. Il suffit de prêter attention au récit que le brave Loret trousse et tartine en vers dans sa lettre du

1. Les autres nymphes, compagnes de La Vallière, sont toutes nommées : la duchesse de Valentinois, M^{lle} de Montbason, M^{me} de Gourdon, M^{lle} du Fouilloux, M^{lle} de Chemerault, M^{lle} de la Mothe, M^{lle} de Meneville, M^{lle} des Autels, M^{lle} de Pont.

trente-un Juillet (qu'il intitule lui-même « Abondante »), au retour de Fontainebleau, où il vient d'assister émerveillé au susdit *Ballet des Saisons* et qu'il compte au nombre de

Plusieurs matières relevées
Que sa mémoire a conservées.

Après avoir décrit les splendeurs nompareilles et les surprenantes merveilles

D'un Balet si rare et si beau,
.
.
.
On ouït, soudain, l'harmonie
D'une angélique synfonie
De douces Voix et d'Instruments;
Et durant ces divins momens,
On admiroit sur des montagnes
Diane et ses chastes Compagnes,
(Avec des arcs, flèches ou traits)
Ayans d'adorables attraits,
Et dont, tout-de-bon, quelques-unes,
Tant blondines, que claire-brunes,
Charmoient cent cœurs, en moins de rien,
Sans, mesme, en excepter le mien.
Diane, non pas la première,
Mais, des Cieux seconde lumière,
Ayant sur son front ravissant
Un riche et lumineux croissant,
Etoit, illec, représentée
Par Madame, alors, escortée
De dix des Belles de la Cour
Qui sont autant d'Astres d'amour.
Si-tôt que les Récits cessèrent,
Ces Aimables Nymphes dansèrent
Avec des habits précieux,
Qui donnoient bien moins dans les yeux
Que mille grâces naturelles
Qu'on voyoit éclater en elles.

Vraiment le bonhomme Loret précise le tableau; j'allais dire : il nous le montre. On est au beau de l'été, en pleine forêt, tout sourit, et la Cour s'épanouit, heureuse et folle, au milieu de ces fêtes galantes, brillantes, pleines de fantaisie et d'entrain. N'est-ce pas un de ces reflets qu'offre la peinture de Mignard? Eh bien! le rapprochement n'est-il pas indiqué? Tout s'y prête, peut-on dire. Alors, rien de plus logique et de plus aisé que de supposer que la toile de Mignard a pu être inspirée du *Ballet des Saisons* et lui doit vraisemblablement son origine; et rien d'impossible non plus à ce que cela se vérifie un jour donné.

Nous connaissons donc avec certitude deux des figures de la toile de Darmstadt :

le jeune roi Louis et Madame, et, avec une quasi-certitude, le sujet. Mais où l'embaras commence, c'est de pouvoir désigner par son nom chacune des nymphes qui entourent Madame.

Evidemment, sans grand effort, des noms peuvent être proposés pour ces diverses images. Si l'une d'elles pouvait se révéler sans conteste, comme pour celle d'Henriette, ce serait une orientation pour démêler ou désigner les autres. Mais lesquels? L'espèce de tradition qui s'attache à la toile et veut que La Vallière y figure, ce qui est on ne peut plus admissible, pourrait suggérer ceci : La Vallière admise, on se laisserait aller à reconnaître dans le groupe des trois nymphes du second plan, les trois filles d'honneur dûment reconnues et fort connues de Madame, à cette époque, autrement dit : M^{lle} de La Vallière, M^{lle} d'Artigny et M^{lle} de Montalais. Cela irait de soi ; mais la preuve manque, et les deux dernières ne sont pas citées dans le livret du ballet. Autrement faut-il choisir dans le chœur des nymphes nommées dans le *Ballet des Saisons* ? Alors, il faudrait en éliminer sur le nombre, et lesquelles retenir ? La Vallière s'y compterait quand même, car si l'une de ces gracieuses jouvencelles doit figurer sur la toile, c'est bien elle : elle est fille de Madame, elle est nommément citée parmi les nymphes du ballet. Peut-être, ensuite y pourrait-on joindre cette aimable, spirituelle et séduisante Charlotte de Gramont, duchesse de Valentinois, parce que « tendrement aimée de Madame qui ne pouvoit vivre sans elle... [et la voulait] dans toutes ses promenades¹ », la jolie La Mothe-Houdancourt, qui encore ? la fameuse, la belle et incomparable Menneville, et l'intrigante de Pons ? Oui, sans doute, rien ne serait plus attachant ; mais appliquer ces noms respectivement à telle ou telle figure, là est la difficulté, et je n'ai pas encore, malgré bien des recherches, trouvé le moyen de la résoudre.

L'intérêt de cette toile n'est pas, on le voit, à discuter, et le musée hessois possède là un précieux document que notre Musée du Louvre, ou celui de Versailles, peut lui envier. A l'occasion, le premier de ces musées n'aurait-il pas pu combler cette lacune ?

Le 20 décembre 1852, le capitaine-commandant A. du Barot de Limé faisait transmettre à la Direction des Beaux-Arts, par l'intermédiaire de M. Fabius, une proposition d'acquisition de dix peintures « au nombre desquelles figure : *Louis XIV en Dieu-berger avec les Dames de la Cour*, qu'on attribue à Lesueur, ou à Jouvenet, et d'autres encore à Poussin », et qu'il propose également de faire voir et apprécier dans l'atelier d'un ami, M. Herbstoffer, à Paris.

Cette proposition fut rejetée par lettre du 10 janvier 1853².

Est-ce qu'il paraîtra fort osé de faire un rapprochement entre cette peinture, offerte en 1852 au Louvre, et celle du Musée de Darmstadt ? A la lecture de la pièce d'archives du Louvre, j'ai d'abord cru ou soupçonné que l'objet de la proposition avait été acquis à la suite par le musée hessois, mais, une fois instruit de l'origine de la peinture, qui était déjà bien antérieurement en sa possession, j'ai été amené naturellement à supposer que l'une devait être la réplique de l'autre.

1. M^{me} de Motteville, *Mémoires*, t. IV, p. 281 et 282.

2. Archives du Louvre, P⁵, 1852.

Je résume en terminant l'historique de la toile que je viens d'étudier de mon mieux.

Sur les origines on peut remonter à plus d'un siècle, en 1794 au moins¹. On rencontre cette peinture en premier lieu dans la collection Nikolaus Reber, de Bâle. Par une notice des *Archives pour artistes et amis des arts* de Johann Georg Meusel² on apprend qu'il y avait à l'époque « à Bâle de prodigieuses quantités d'excellentes peintures que l'esprit de spéculation de cette ville marchande, toujours à l'affût, avait fait acquérir en bloc à Paris au moyen de papier-monnaie et en bon connaisseur, à l'époque de la tourmente et du vandalisme révolutionnaires. Les banquiers Reber père et fils, le riche Merian, Backofen, le fameux éditeur d'art von Mecheln, les artistes Birrmann et Wocher, possèdent ensemble pour plusieurs millions de peintures. Reber père, à lui seul, a plus d'un millier de toiles qui, jadis, ornaient les galeries et les cabinets des grands de France. Une partie d'entre elles a d'ailleurs repris le chemin de Paris, ou celui de l'Angleterre ou de l'Allemagne, en produisant un bénéfice non négligeable. »

Déduisons : la collection Reber est constituée avant la fin du XVIII^e siècle, et nous voyons de quelle façon. Le Mignard en question, qui en fait partie, est alors l'objet de notices descriptives en français dont l'une se trouve dans une *Description des Tableaux les plus précieux de la collection de M. Nicolas Reber, négociant à Basle*, n° 36, à la page 52, et dont la rédaction assez ampoulée et l'interprétation entachée d'une aimable fantaisie se résument aux points essentiels suivants :

« De Pierre Mignard.

« 36. LOUIS XIV AVEC SES DIFFÉRENTES MAÎTRESSES. Ce monarque représenté en Apollon... M^{me} de La Vallière peinte en Diane, lui tend le bras d'un air surpris... Sur la droite on voit six femmes, dont quatre d'une beauté distinguée, paraissent être d'autres maîtresses du Roi, etc....

« Cet intéressant tableau est une allusion ingénieuse au refroidissement de Louis XIV pour M^{me} de La Vallière; et il paraît avoir été fait pour une personne de la Cour intéressée à ce changement. C'est un des beaux ouvrages de Mignard, dans le genre du portrait historié.

« Figures entières, quart de nature. Sur toile. Large de 3 pieds 8 pouces; haut de 2 pieds 11 pouces. »

Tel est le corps principal de cette notice; on jugera aisément, d'après ce que j'ai dit, des erreurs d'interprétation qu'elle renferme.

Cette même description se trouve reproduite, presque mot pour mot, mais écourtée, dans la *Notice historique d'une partie de Tableaux précieux provenant du Cabinet de Nicolas Reber père, à Basle. Imprimé à Basle chez Guillaume Haas, 1805*, à la page 7, sous le numéro 729, numéro sous lequel était cataloguée la toile dans ladite collection, à n'en pas douter. Et ce catalogue porte à la suite de chaque description

1. Tous les renseignements ou indications qui vont suivre sont dus à M. Freund, le conservateur actuel du musée de Darmstadt, qui s'est montré attentivement obligeant à me les communiquer et auquel je renouvelle tous mes remerciements.

2. Dresde, 1805, t. I, 4^e partie, p. 18.

ou notice une évaluation de prix; ainsi pour le Mignard : « Prix : cent Louis neufs de France ». Estimation mise par Reber évidemment dans une pensée de vente, car cela ne paraît pas être un prix d'adjudication, mais plutôt un prix de demande.

Enfin, — renseignement précieux, — sur l'angle du châssis de la toile, par derrière, subsiste une vieille étiquette qui porte la suscription en écriture ancienne, d'une main du XVIII^e siècle que j'ai transcrite plus haut.

Il est fort à croire que la rédaction de cette vieille étiquette est due à M. Reber père; on y retrouve la construction allemande, et l'emploi des lettres capitales le confirmerait, autant que se confirme ici l'ignorance où se trouvait l'acquéreur des données de l'histoire et des règles de la Cour de France.

Ainsi donc Nicolas Reber possédait ce Mignard depuis 1793 ou 1794. Or, il advint qu'en 1809, le grand-duc Louis I^{er} de Hesse, extrêmement désireux d'enrichir sa collection déjà importante, se rendit acquéreur, au moyen d'une transaction avec ledit banquier, d'une cinquantaine de tableaux d'une valeur approximative de 60 000 florins. Reber acquittait ainsi le paiement d'une grosse part qu'il avait prise dans une Société hessoise de fabrication de garance et à lui concédée par le grand-duc.

La toile de Mignard fait partie depuis l'année 1809 du musée grand-ducal, aujourd'hui musée de la province de Hesse.

L'attribution de la peinture de Darmstadt à Mignard, autant qu'on peut juger du style d'une toile d'après une reproduction photographique, semble justifiée. On a vu, d'ailleurs, par les documents cités, que dès l'origine elle lui appartenait déjà.

Une question reste posée: qui donc a pu commander ce sujet au peintre? Lui-même, se fût-il permis de le concevoir, ne pouvait s'autoriser à l'exécuter sans commande. On ne peut guère songer au Roi, les inventaires mentionneraient l'œuvre, et elle ne se serait pas égarée si loin. Serait-ce la spirituelle Henriette? Est-ce un courtisan adroit qui cherchait à complaire autant à Sa Majesté qu'à Madame et, peut-être aussi, à certaine de ses filles d'honneur, sachant que le souverain honorerait l'une d'elles d'une attention plus complaisante?

Par l'allégorie fort lumineuse que nous offre la composition, on peut supposer quelque motif semblable à la naissance de cette œuvre plaisante et captivante qui se présente à nous aujourd'hui avec son atmosphère d'intrigue et nous laisse charmés mais encore interrogateurs?

HENRI BOUCHER

N. B. Je note ici les reproductions qui sont à ma connaissance: 1^o Photographie exécutée par Johann Waitz, éditeur à Darmstadt (21 1/2 sur 27); 2^o Réduction de la même, très petite, dans le catalogue du Musée de Darmstadt; 3^o Héliogravure, planche double, hors texte, dans J. Lair, *Louise de La Vallière et la Jeunesse de Louis XIV*.



ÉLIÉZER ET RÉBECCA, DESSIN PAR LAMBERT LOMBARD

(Musée d'Ansembourg, Liège.)

LES DESSINS DE LAMBERT LOMBARD

Les grands artistes belges du xvi^e siècle sont en général peu et mal connus. Pour certains d'entre eux, et le célèbre peintre liégeois Lambert Lombard est du nombre, ce fait s'explique aisément : leur œuvre a presque totalement disparu ; autrement dit on ne connaît plus que fort peu d'ouvrages — quand on en connaît — qui puissent leur être attribués avec certitude. Dès lors, les hypothèses les plus fantaisistes se donnent libre cours ; les admirateurs *à priori*, se fondant sur les éloges des contemporains de ces maîtres, leur attribueraient volontiers tous les chefs-d'œuvre anonymes de l'époque, tandis que les détracteurs s'empressent de les rendre responsables des plus mauvais travaux d'école.

En ce qui concerne Lambert Lombard, voici les termes du problème : d'une part, nous savons que ce maître excita l'enthousiasme de Vasari et de Guicciardini, qu'il eut des succès en Italie du vivant de Titien et de Michel-Ange et que, revenu dans sa patrie, il fit de Liège le premier centre d'art de Belgique, rassemblant autour de lui une foule d'élèves accourus de tous les points du pays et même de l'étranger. D'autre part, nous savons aussi que ses principaux chefs-d'œuvre ont disparu, les uns pendant le bombardement de Bonn en 1691, d'autres lors de la Révolution française ; certaines de ses peintures, conservées dans les églises de Liège, étaient d'ailleurs à peu près ruinées dès le xviii^e siècle, les fonds blanchis à la colle n'ayant pas résisté à l'humidité. On peut dès lors se demander ce qui reste au juste de l'œuvre de cet artiste, s'il est possible de se faire une idée nette du caractère de cet œuvre, et jusqu'à quel point il faut ajouter foi aux attributions traditionnelles.

Pour résoudre ces questions, Henri Hymans préconisa l'étude des nombreuses gravures exécutées d'après Lombard, et crut pouvoir attribuer avec certitude à ce dernier les peintures répondant à ces estampes¹. Cette méthode, en apparence rigoureuse, ne pouvait amener des résultats définitifs pour deux raisons : d'abord parce que les gravures d'après Lombard ne sont que rarement des traductions fidèles ; en second lieu, parce que maintes peintures, considérées comme étant les modèles de ces gravures, n'en sont que des copies².

Il n'y a, en réalité, qu'une seule base sérieuse pour l'étude du style et de l'œuvre de Lombard : c'est l'examen attentif de ses dessins. Plusieurs auteurs, notamment J.-S. Renier, Ed. Fétis et J. Helbig³, en ont décrit un certain nombre, mais l'étude complète et approfondie est loin d'avoir été faite. Ces dessins se comptent d'ailleurs par centaines ; il en existe dans des collections publiques et privées de Belgique, de France, d'Angleterre, de Hollande, d'Autriche et d'Allemagne. Plusieurs de ces précieux documents portent une signature, ce qui ne doit pas nous surprendre : bon nombre d'entre eux étaient destinés à la gravure, d'autres devaient être donnés en souvenir à des amateurs.

Le contingent des dessins de Lombard conservés dans les collections publiques de Liège, contingent auquel nous empruntons l'illustration de ces quelques notes, est loin d'être le plus important au point de vue numérique, mais il est très varié ; il comprend, en effet, des compositions originales, des croquis, et des études d'après l'antique. Plusieurs de ces pièces sont signées et datées ; quelques-unes sont de grande valeur.

Parmi les dessins d'après l'antique, nous avons choisi le croquis d'un des bas-reliefs du monument romain d'Igel, près de Trèves. Ce dessin provient de la collection d'Henri Duval qui en fit don à la Ville de Liège ; on y lit une inscription, de la main de Lombard : « A Eglen pres Trier (P) anticq et fort curieux — 13 pie ».

Nul n'ignore que le célèbre tombeau des Secundinii est très dégradé⁴. Le bas-relief qui nous occupe, et qui orne la face méridionale du piédestal, est si détérioré qu'il a pu être décrit comme suit il y a environ soixante-dix ans⁵ : « Cette sculpture représente la *pueritia* ou l'âge de l'homme depuis sept jusqu'à quatorze ans sous l'emblème d'une école (*schola*). Des enfants au nombre de dix ou douze réunis dans une salle sont debout et dans l'attitude de l'attention autour d'une table plus longue

1. Carel van Mander, *Le Livre des peintres* (traduction, notes et commentaires de Henri Hymans) ; Paris, 1884, t. I, p. 210.

2. M. Kuntziger, *Lambert Lombard* (collection « Les Grands Belges ») ; Turnhout, 1920, p. 20 et p. 27. Dans un travail d'ensemble sur Lombard et son école, nous donnerons le catalogue critique des gravures d'après Lombard et des peintures qui en dérivent.

3. J. Helbig a publié l'un d'eux, une *Descente de croix* (*Histoire de la peinture au pays de Liège*, 1873, pl. VIII) ; nous le reproduisons plus loin.

4. S. Reinach, *Répertoire de reliefs grecs et romains*, t. I, p. 167 et suiv. ; — E. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs...*, t. I (1915), p. 437 et suiv. Le bas-relief en question est reproduit p. 41.

5. M.-A. Libert, *Bonner Jahrbücher*, t. XIX (1853), p. 46.

que large. Le maître (*impubis turbae moderator*) est assis dans un fauteuil à l'une des extrémités de la table, il lit un écrit qu'il tient en main ».

Plus récemment, la même scène, interprétée dans le sens d'une réunion de famille, a fait penser à la lecture d'un testament.

Si le dessin de Lombard est fidèle, il ne peut être question d'un magister enseignant à des enfants, mais bien d'une réunion d'hommes faits ; on y voit douze personnages, presque tous barbus, et qui paraissent discuter ; l'un d'eux est assis sur un banc à haut dossier placé à l'extrémité de gauche ; les autres sont debout autour de deux tables ou plutôt de deux comptoirs rectangulaires ; plusieurs tiennent en mains des écrits, ce qui semblerait infirmer l'hypothèse d'une lecture de testament



DESSIN DE LAMBERT LOMBARD
D'APRÈS UN BAS-RELIEF DU MONUMENT ROMAIN D'IGELS
(Musée d'Ansembourg, Liège.)

et ferait plutôt penser à une assemblée de philosophes commentant des textes ou à une séance de règlement de comptes.

Au seul point de vue de l'art gallo-romain, ce document présente donc de l'intérêt, et il serait fort souhaitable qu'on retrouvât les autres croquis de monuments de cette espèce que l'artiste liégeois n'a pas dû manquer de faire.

Mais au point de vue de Lombard lui-même, ce dessin est d'une importance bien plus grande encore. En effet, l'essentiel de son art — ainsi que nous le verrons plus loin — c'est-à-dire cette recherche de la vie intime traduite par l'animation des mains et des visages, cette facture sobre, ce trait de plume ferme, net, rapide, apparaît déjà dans cette copie. Or ce dessin semble devoir être daté de 1533¹ ; quand il le traça, Lombard était âgé de vingt-sept ans et n'avait pas encore vu l'Italie ; du coup,

1. Dans une longue inscription latine qui accompagne le dessin, et est datée de 1713, Crassier dit que ce croquis fut tracé par Lombard il y a 180 ans (donc en 1533).

toute la formation artistique du maître s'éclaire : voilà donc les premiers modèles classiques qu'il a eus sous les yeux ; les voilà, ces « images gauloises » dont parle van Mander¹ dans un passage célèbre autant qu'obscur, œuvres où « avant d'avoir jamais vu des antiquités romaines » il puisera « les principes de l'art » ! Voilà l'explication et la confirmation de ces voyages en France et en Allemagne !



APOLLON
DESSIN DE LAMBERT LOMBARD
(Musée d'Ansembourg, Liège.)

S'il parcourt ces pays, « rassemblant des antiquités », n'est-ce pas surtout pour étudier ces beaux et curieux monuments du III^e siècle qui jalonnaient la grande voie romaine allant de Marseille à Trèves, et qui étaient particulièrement nombreux en Belgique, monuments dont certains bas-reliefs sont d'ailleurs si remarquables, si différents de l'art provincial romain habituel, qu'on a pu y voir des influences grecques² ? Poussé par ses instincts d'archéologue et par l'esprit de son temps, comment ne se serait-il point passionné pour ces sculptures à travers lesquelles, pour la première fois, il prenait contact avec la beauté antique ? Il les déchiffre, il les copie, il se pénètre tour à tour du réalisme intégral des scènes prises sur le vif et de la grâce des sujets mythologiques.

Plus tard, il suivra l'enseignement du grand peintre Jan Gossaert, puis il ira en Italie étudier les maîtres de l'heure, mais toujours le souvenir le hantera de cette éducation première, singulière éducation certes et peu conforme à

l'opinion des auteurs pour qui Lombard ne connut l'antique qu'« à travers Michel-Ange, Mantegna et Baccio Bandinelli³ », mais si logique au fond, puisque par elle

1. Carel van Mander, *op. cit.*, p. 207-208.

2. Ad. Michaelis, *Jahrbuch für lothringische Geschichte*, 1895, p. 153.

3. A. von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon*, t. II (Vienne et Leipzig, 1910), p. 61.

il renouait avec les vieilles traditions gallo-romaines, c'est-à-dire avec les très vieilles traditions de sa race et de son sol.

En 1537, Lombard put se rendre à Rome, grâce à la munificence du prince-évêque de Liège Érarde de la Marck. Ce dernier introduisit son protégé dans la suite du cardinal Reginald Pole qui, exilé d'Angleterre, se rendait dans la Ville Éternelle auprès du pape Paul III.

Cette fois encore, ce sont les propres dessins de l'artiste qui viennent confirmer



LA RÉSURRECTION DE LAZARE, DESSIN PAR LAMBERT LOMBARD

(Bibliothèque de l'Université, Liège.)

les dires des chroniqueurs au sujet de ce voyage. En effet, tandis que l'incertitude règne au sujet des peintures exécutées par Lombard en Italie, on connaît un certain nombre de dessins signés qui sont datés de Rome, 1538. L'un de ceux-ci, appartenant à la collection d'Arenberg, a été publié par P.-G. Hübner¹ ; c'est un bas-relief du sarcophage Savelli (actuellement Torlonia) : *Hercule et le lion de Némée*. Ce croquis mérite d'être signalé, car des types athlétiques du genre de cet Hercule jeune, imberbe,

1. *Le Statue di Roma* ; Leipzig, 1912, p. 64.

aux formes trapues, à la tête dure et courte, au front bas, ont certainement impressionné l'artiste ; on verra la même façon d'indiquer la musculature dans nombre d'académies ; on retrouvera des proportions semblables dans maintes compositions, voire dans telle figure isolée de grande allure, comme l'*Apollon* que nous reproduisons ici.

La plupart des compositions originales de Lombard se caractérisent par une figuration importante répartie suivant de grandes lignes simples, souvent des horizontales parallèles qui accentuent l'impression de foule, en faisant paraître les personnages



CROQUIS PAR LAMBERT LOMBARD

(Musée d'Ansembourg, Liège.)

beaucoup plus nombreux qu'ils ne le sont en réalité. De ci, de là, les lignes directrices s'incurvent légèrement, se haussent ou se creusent, interrompues par quelque groupe compact d'aspect sculptural ou même par un personnage isolé, mis puissamment en relief. Ainsi toute monotonie est évitée, tandis que l'ensemble donne une impression de cohésion et d'ampleur que vient renforcer parfois un fond d'architecture.

La *Résurrection de Lazare*, léguée par le baron Wittert à la Bibliothèque de l'Université de Liège¹, est un bon exemple de ces compositions touffues que Lombard exécutait, au dire de ses contemporains, avec une rapidité et une facilité

extrêmes. Le miracle se passe à gauche ; Jésus n'est pas nimbé, son visage ne se distingue pas des visages populaires qui l'entourent, mais son geste calme et l'expression de confiance du ressuscité suffisent : Jésus et Lazare sont face à face, les yeux dans les yeux, pressés dans la foule, et pourtant seuls. Tout autour, les spectateurs s'agitent, s'étonnent et réfléchissent : au premier plan, quatre personnages ont l'air de commenter l'événement, l'un d'eux surtout, étonnant vieillard chauve au visage méditatif et comme incrédule, appuyé sur son long bâton, et si pittoresque dans

1. Il existe de cette composition, à l'Académie de Dusseldorf, une version plus complète qui a servi à la gravure.

l'enchevêtrement de ses draperies. A côté se dresse, impassible, le fossoyeur à demi-nu, tandis qu'un autre, derrière la dalle du tombeau, saisit son compagnon par l'épaule en se penchant curieusement pour regarder dans la fosse.

Dans certains croquis hâtifs, l'animation est plus grande encore. Voici un groupe de personnages qui s'empressent autour d'un nouveau-né; l'un d'eux s'élance comme



DESCENTE DE CROIX, DESSIN PAR LAMBERT LOMBARD

(Musée d'Ansembourg, Liège.)

pour jouir plus vite du joyeux événement. Voici Éliézer qui se précipite et saisit le vase que lui tend Rébecca; dans la même composition, les femmes à la fontaine forment un vrai tableau de genre : l'une se baisse pour verser l'eau d'un récipient dans l'autre; celle-ci s'appuie nonchalamment sur le rebord de la vasque; celle-là bavarde avec sa compagne, on croit les entendre.

Dans ce type de compositions, l'influence des bas-reliefs romains et gallo-romains se marque dans la richesse des groupements, la tendance à l'isocéphalie, le goût des

draperies compliquées alourdissant certaines figures, et aussi l'emploi machinal des bonnets phrygiens et des braies nouées aux chevilles.

L'esprit d'observation et l'amour exclusif de la vie agissante, Lombard ne les doit évidemment qu'à lui-même.

A côté de ces compositions de premier jet, où la pensée est fixée au vol, il existe un certain nombre de dessins plus poussés qui vraisemblablement sont des esquisses de tableaux. La *Descente de Croix*, don d'Henri Duval à la Ville de Liège, en est un bel exemple. Ce dessin, signé et daté 1553, est sans doute le projet de la partie centrale d'un triptyque disparu peint par Lombard pour la chapelle des Tornaco à l'église Saint-Jean-l'Évangéliste de Liège. La majesté et la clarté de l'ensemble trahissent l'étude des grands fresquistes italiens ; l'évanouissement de la Vierge, à la partie inférieure, rappelle la *Mise au tombeau* gravée par Mantegna ; au point de vue des proportions, il y a des disparités entre les personnages. Et pourtant, malgré les indécidions et les réminiscences, l'œuvre demeure intensément une et personnelle, et certaines parties donnent une haute idée de la puissance dramatique du maître ; en haut, c'est cet admirable Christ d'une noblesse linéaire sans emphase, tête sublime qui s'abandonne, corps héroïque lourd aux mains pieuses des fidèles ; au pied de la colline, c'est cette femme assise, les deux mains pressées contre la joue, isolée dans sa détresse, le visage penché empreint d'une expression d'horreur inoubliable. Cette puissance expressive n'a rien qui doive surprendre chez le maître liégeois, puisqu'on la retrouve à un degré plus ou moins élevé dans toutes ses compositions. Quant à la présence, en haut, à gauche, des deux personnages qui ont l'air de commenter le drame, c'est également un motif fréquent dans ses dessins ; en effet, lorsqu'il cherche un élément de contraste, Lombard ne recourt pas au procédé habituel du personnage distrait regardant hors du tableau ; il préfère introduire des espèces de témoins, sortes de philosophes qui discutent et qui, tout en restant distincts des acteurs sacrés, vivent de leur vie et participent à la gravité religieuse de l'ensemble.

La technique de cette *Descente de Croix* est très caractéristique : un contour à la sanguine, repris à la plume, et des ombres largement indiquées au lavis ; ces ombres, profondes dans les draperies, et ces petites taches rapides — légères quand il s'agit d'indiquer la musculature, plus dures pour souligner les traits du visage — donnent au dessin un relief saisissant. Ce grand sentiment plastique n'a pas manqué d'attirer l'attention des graveurs qui, malheureusement, l'ont parfois dénaturé au point de faire de figures vivantes des statues inertes.

Il y aurait évidemment bien d'autres remarques à faire au sujet des dessins de Lombard. Notre seul but, en publiant ces quelques exemples, est d'insister sur la nécessité de recourir à de tels documents lorsqu'on cherche à dégager la personnalité de l'artiste.

MARTHE KUNTZIGER

Le Gérant : CH. PETIT.

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.

LA « MORT DE SARDANAPALE »

D'EUGÈNE DELACROIX

AU MUSÉE DU LOUVRE



ORSQUE les Salons de peinture étaient installés au Louvre l'emplacement était si limité que parfois, en cours d'exposition, de nouvelles œuvres venaient prendre la place de quelques-unes de celles qui avaient déjà été vues. C'est ainsi qu'en 1827 Eugène Delacroix envoya dix tableaux au Salon et qu'au début de 1828 il faisait un second envoi de trois toiles.

Son premier envoi, que le jury avait réduit à neuf tableaux, en écartant le beau portrait du baron de Schwiter, peint en pied, sur un fond de paysage à la manière des portraits de sir Thomas Lawrence¹, comprenait des œuvres très importantes, comme *Le Christ au Jardin des Oliviers*, commandé par le préfet de la Seine et conservé aujourd'hui à l'église Saint-Paul-Saint-Louis à Paris ; le *Justinien*, commandé pour la décoration du Conseil d'État et brûlé en 1871 ; *L'Exécution du doge Marino Faliero*, actuellement au Musée Wallace à Londres² ; la puissante *Nature morte* de la collection Moreau, donnée par M. Étienne Moreau-Nélaton au Musée du Louvre et conservée au Pavillon de Marsan ; le *Portrait du comte Palatiano en costume souliote*, si

1. C'est le seul portrait en pied de grandeur naturelle peint par Eugène Delacroix. On sait que ce portrait, après avoir appartenu à Degas, a trouvé à la National Gallery de Londres un asile définitif.

2. Sir Thomas Lawrence pensa, dit-on, acquérir ce tableau.

admiré à la première vente Chéramy ; le *Pâtre blessé se désaltérant à un ruisseau dans la campagne romaine*, et l'*Épisode de guerre entre Grecs et Turcs*, montrant un cavalier grec poursuivant ses ennemis, que l'on a vu récemment dans des galeries parisiennes.

Ce groupe de peintures fut assez favorablement accueilli, bien que quelques critiques affectassent de n'y voir que des esquisses. Le jugement de Jal est intéressant à retenir¹ :

M. E. Delacroix est regardé comme le chef de l'école nouvelle ; c'est lui qu'on imite, c'est par lui qu'on jure ; on fait tort à son nom de toute la gloire de l'école gothique. Il a produit en 1824² un ouvrage hors des routes ordinaires, et un Aristote d'atelier a fait des règles d'après l'œuvre du maître oseur, comme on en avait fait d'après Sophocle, Euripide, Shakespeare et Molière. M. Delacroix a de l'originalité, de la verve, une excellente éducation, la passion de son art et une imagination dont on peut désapprouver les écarts, mais dont il faut reconnaître la puissance. Il y a je ne sais quoi de satanique dans ses créations, je ne sais quoi de fascinateur dans son exécution presque sauvage ; le poète Hugo est peut-être le seul homme qui puisse être dans le secret du génie de ce peintre, que Dante aurait si bien compris. Coloriste chaleureux et énergique, il ne lui a pas été donné d'être parfaitement vrai ; on pourrait presque dire qu'il a l'hyperbole de la couleur. Sa palette est riche et terrible ; les tons gracieux qu'elle porte quelquefois ont une harmonie singulière qui ne se définit pas, il faut en être saisi pour l'aimer. Ce n'est pas des yeux qu'on le peut juger. Une âme froide ne sympathise point avec le talent de M. Delacroix ; supposez Laharpe devant un tableau de ce jeune artiste, et tâchez d'obtenir de lui autre chose qu'un : Fi donc ? L'auteur du Massacre de Scio pourrait être un dessinateur pur, il ne l'a pas voulu. Pourquoi ? Qu'un autre le devine. Son style lui appartient en propre : il est bizarre et fait des fanatiques. On ne peut pas plus exiger que M. Delacroix ait l'élégance et le charme de Raphaël, qu'on ne peut trouver mauvais que David n'ait pas la vigueur de Tintoret ou la finesse de Van Dyck...

Ainsi se poursuit pendant six ou huit pages, avec une grande finesse de jugement, l'analyse du talent de Delacroix et la critique bienveillante, avec quelques réserves, du *Pâtre blessé se désaltérant dans un ruisseau* et du *Marino Faliero*, dépouillée, par contre, de toute rigueur, du *Christ au Jardin des Oliviers*³.

1. *Esquisses, croquis, pochades ou tout ce qu'on voudra sur le Salon de 1827*, par A. Jal ; Paris, Ambroise Dupont et C^{ie}, 1828, in-8, p. 108. En tête de ce volume est lithographié le *Christ au Jardin des Oliviers* de Delacroix.

2. *Le Massacre de Scio*.

3. Sur ce tableau voir aussi le *Journal des Artistes*, n° XXI, 27 mai 1827, article signé F... Sur le *Justinien*, voir même revue, 30 mars 1828, p. 194. Le *Sardanapale* y est stigmatisé en quelques mots (10 février 1828, p. 81). Voir aussi *Examen du Salon de 1827*, novembre, 1^{re} partie ; Paris, Robert, libraire, 1828, in-8. : examen du *Christ au Jardin des*

Ce qui caractérise pour nous cet ensemble, c'est l'influence évidente de la littérature et de l'art anglais. Lord Byron avait inspiré le sujet de l'*Exécution du doge Marino Faliero* et, au même moment, la *Mort de Sardanapale* ; on sait que dans la suite Delacroix devait trouver dans l'œuvre du poète anglais le motif de plusieurs tableaux (*Naufrage de Don Juan*, *Mazeppa*, *Les deux Foscari*, *Missolonghi*, etc.) ; mais c'est surtout dans la technique des tableaux de cette époque que l'influence des maîtres anglais est importante. Delacroix avait passé plusieurs mois à Londres en 1825 et s'était lié avec quelques-uns de ses confrères : Lawrence, Bonington, Etty, Wilkie, etc. Il n'avait pu malheureusement rencontrer ni Constable, ni Turner, absents de la capitale au moment où il y séjournait. Lawrence, Bonington et Constable étaient représentés par des œuvres importantes au Salon de 1827¹. L'anglomanie sévissait alors fortement et Delacroix n'y reste pas insensible. Certaines figures de ses tableaux de cette époque, comme le groupe des anges apparaissant au Christ dans le Jardin des Oliviers ont cette grâce particulière aux jeunes Anglaises, aux *girls* blondes, roses et fines, qu'Etty aimait et dont Lawrence était le portraitiste à la mode. Delacroix surtout utilisa certains procédés de ses confrères anglais. Il se perfectionna dans la pratique de l'aquarelle, qu'il avait peut-être ignorée jusque-là et dont il devait par la suite si largement user. Il apprit certaines recettes, comme de mêler le vernis copal à la couleur, qui eurent les plus heureux effets. Les tableaux exécutés alors se distinguent par leurs empâtements fluides, onctueux, abondants, qui ont pris avec le temps la solidité de l'émail en conservant une très grande fraîcheur de tons. Trop curieux de techniques nouvelles, Delacroix abandonna bientôt cet heureux procédé et c'est fort regrettable pour la conservation de beaucoup de ses tableaux, dont les colorations se sont gravement altérées.

A ce premier envoi au Salon de 1827 Delacroix devait un peu plus tard ajouter trois tableaux : *Faust* dans son cabinet au moment de la première apparition de Méphistophélès, *Milton et ses filles*, où se manifeste fortement l'influence de Wilkie et *La Mort de Sardanapale*, qui déclencha une tempête.

Ce dernier tableau était inspiré d'une tragédie de lord Byron publiée en 1821, dédiée à Goethe et considérée comme une des œuvres capitales du poète anglais. Le sujet est tiré de la légende de la mort du dernier roi de la seconde dynastie assyrienne, vers 788 av. J.-C.², tout à fait propre, mêlée à

Oliviers et de l'*Exécution de Marino Faliero*, p. 9. Dans la seconde partie (novembre-décembre) Delacroix n'est pas mentionné.

1. Entre autres portraits, sir Thomas Lawrence exposait à ce Salon le portrait aux trois crayons de M^{me} Ducret de Villeneuve, et Bonington une *Vue du palais ducal à Venise*, conservée aujourd'hui au Musée du Louvre.

2. Cette légende est racontée par Ctésias de Cnide : fragments 20-22, dans Müller-

quelques intrigues sentimentales, à enflammer l'imagination d'un poète et d'un peintre romantiques. Toutefois Delacroix ajoute quelque chose à l'horreur de la scène légendaire. La légende et le poète faisaient périr Sardanapale, ses femmes, ses serviteurs et ses trésors sur un bûcher allumé sur l'ordre du tyran. Delacroix invente le massacre préalable. Sous les yeux du roi impassible, les esclaves, les eunuques, poignardent les éblouissantes créatures qui constituaient le harem du plus voluptueux des rois, aussi bien que ses chevaux et ses chiens favoris. Ainsi le fer intervient chez Delacroix avant le feu, qui n'apparaît que dans le lointain. Il désignera lui-même ce tableau comme son « Massacre n° 2 ». Cette modification donnait plus de plastique au sujet et une puissante opposition entre l'attitude impassible de Sardanapale assistant à l'exécution impitoyable de son ordre et les attitudes violentes et diverses de celles qui en étaient les victimes.

Au second supplément du livret du Salon de 1827, sous le n° 1630 le tableau était mentionné de la manière suivante :

MORT DE SARDANAPALE. — Les révoltés l'assiègent dans son palais... Couché sur un lit superbe au sommet d'un immense bûcher, Sardanapale donne l'ordre à ses eunuques et aux officiers du palais d'égorger ses femmes, ses pages, jusqu'à ses chevaux et ses chiens favoris ; aucun des objets qui avaient servi à ses plaisirs ne devaient lui survivre... Aischeh, femme bactrienne, ne voulut pas souffrir qu'un esclave lui donnât la mort, et se pendit elle-même aux colonnes qui supportaient la voûte... Balsah, échanson de Sardanapale, mit enfin le feu au bûcher et s'y précipita lui-même.

Le 2 février 1828 Delacroix écrivait à son ami Soulier :

J'ai effectivement fini mon *Massacre n° 2* (Sardanapale), mais j'ai eu à subir les tribulations assez nombreuses de MM. les très ânes membres du jury. J'en aurais long à te dire sur ce chapitre.

Je continue ma lettre à deux jours d'intervalle. C'est ce matin qu'on a rouvert le Salon. Ma croûte est placée le mieux du monde. De sorte que succès ou non succès ce sera à moi qu'il faudra m'en prendre. J'ai éprouvé en arrivant là-devant un effet abominable et je ne souhaite pas que l'excellent public ait mes yeux pour juger mon chef-d'œuvre. C'est malheureux que je tombe à t'écrire un jour où je suis aussi vexé, mais ce sera pour toi la peine de m'avoir écrit si peu de choses.

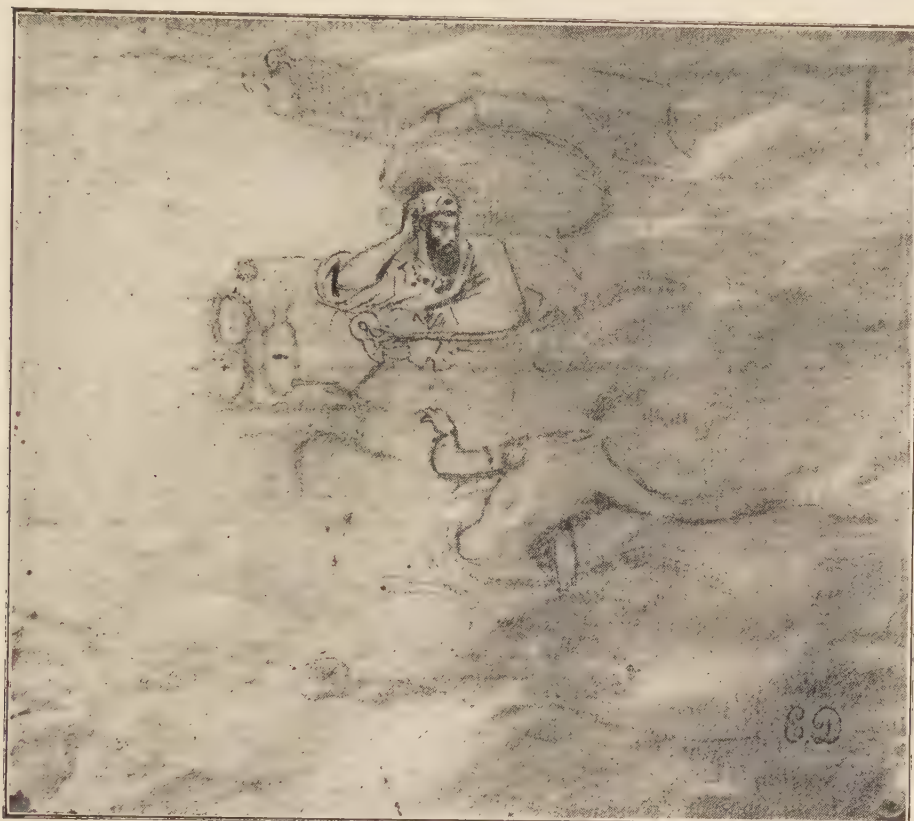
Quel exécrationnel métier que de faire consister son bonheur dans des choses de

Didot, *Ctesix Cnidii fragmenti*, p. 36-41 ; — Justin, éd. Nisard, p. 387 ; — Diodore de Sicile, II, 23-30. — Voir aussi *Assurbanibal und die letzten assyrischen Könige bis zum Untergange Ninive's*, bearbeitet von Maximilian Streck, I ; Leipzig, J. Hinrichs, 1916, p. cccxc et cxxxvii ; — G. Maspero, *Histoire ancienne des peuples d'Orient* (Paris, Hachette, 1876, in-8), p. 362, et *Histoire ancienne des peuples de l'Orient classique: les Empires* (Paris, Hachette, 1908, in-4), p. 447, etc.



LA MORT DE SARDANAPALE
PAR EUGÈNE DELACROIX
(Musée du Louvre.)

pur amour-propre. Voilà six mois de travail qui aboutissent à me faire passer la plus foutue des journées. Du reste je suis habitué à ces choses là et ne t'alarme pas pour l'amour de moi. C'est peut-être, c'est probablement même comme toutes les fois où le premier aspect de ma sacrée peinture accrochée à côté de celle des autres



CROQUIS A LA PLUME PAR EUGÈNE DELACROIX POUR LA « MORT DE SARDANAPALE »
(Collection de M. le baron Vitta.)

me juggle entièrement. Cela me fait l'effet d'une première représentation où tout le monde sifflerait¹.

La critique se montra sévère pour ce grand tableau². Ce fut presque un scandale et Delacroix devint pour quelque temps le but des plaisanteries les

1. Philippe Burty, *Lettres de Eugène Delacroix (1815-1863)*; Paris, A. Quantin, 1878, in-8, p. 86.

2. La *Mort de Sardanapale* présente la même superficie que la *Justice de Trajan* du Musée de Rouen qui est un tableau en hauteur. Ce sont les deux plus grands tableaux peints spontanément par Delacroix, sans avoir été l'objet d'une commande comme pour l'*Entrée des Croisés à Constantinople* et la *Bataille de Taillebourg*. Remarquons à ce sujet que ces grandes toiles appartiennent toutes à la première moitié et surtout au début de la

plus stupides. Ses partisans mêmes se montrèrent indécis et, plaçant les circonstances atténuantes, voulurent excuser une erreur passagère. Voici par exemple ce que Jal écrivait sur le *Sardanapale*¹. C'est l'opinion indulgente d'un partisan de Delacroix :

M. Delacroix ne se trompe point par système, c'est de tout son cœur qu'il a fait son *Sardanapale* ; il y est allé de passion, de sentiment, et, malheureusement, dans le délire de sa création, il a été emporté au delà de toutes les bornes. Son talent si original est absent de cette page tracée sous l'inspiration d'une grande pensée poétique. Il a voulu composer le désordre, et il a oublié que le désordre lui-même a une logique ; il a voulu nous effrayer au spectacle des voluptés barbares dont les yeux de Sardanapale se rassasient avant de se fermer pour toujours : mais le chaos au milieu duquel est emprisonnée son idée, la raison ne le peut débrouiller. La destruction de tant d'êtres vivants sur le bûcher du tyran le plus dégradé était une belle horreur ; M. Delacroix le sentait ; sa main l'a trahi, et la trahison est complète. Il faut le dire (et vous pensez qu'il m'en coûte), non seulement la somme des défauts l'emporte dans cet ouvrage sur celle des beautés, mais les beautés ne sont pas. Composition, style, dessin, coloris, je ne veux rien défendre ; je pourrais demander grâce pour la pose de Sardanapale, pour le bras droit de la jeune femme expirant sur le lit du maître, pour une tête de cheval d'un ton fin et brillant, pour des accessoires largement et fièrement traités ; mais non, proscrivez tout ; quelques beaux vers ont-ils fait pardonner le *Chant du Sacre* de Lamartine ? Mais le *Chant du Sacre* a-t-il empêché que Lamartine ne soit un homme de génie ? M. Delacroix s'est trompé tout à fait pour avoir trop osé peut-être ; mais son erreur, si affligeante qu'elle soit pour lui, pour ses amis, pour les opinions nouvelles en peinture, qui, excepté vous, ne la préférera point à celle dans laquelle M. Robert Lefebvre est tombé pour avoir suivi toutes les vieilles coutumes ?

Par ce ton sévère que prenaient les partisans de Delacroix, on peut imaginer facilement ce que disaient ses adversaires. Lui, cependant, ne doutait de rien : « La *Mort de Sardanapale* me paraissait une des plus belles plumes de mon chapeau. Me croyant à la veille d'être décoré pour cette prouesse *asiatique* contre les pastiches *spartiates* de l'École de David, je mis mon plus bel habit et ma plus belle cravate blanche pour me rendre à une soirée de M. Sosthène de Larochefoucauld, alors directeur des Beaux-Arts. Je m'imaginais bonnement que ce personnage allait m'offrir la croix d'honneur. Je comptais sans l'hôte. M. de Larochefoucauld vint à moi, et me tança d'importance : « Si c'est ainsi, monsieur, que vous entendez « peindre, me dit-il, n'attendez pas de moi le moindre travail de longtemps. »

carrière de Delacroix. Les importantes peintures décoratives qui lui furent plus tard commandées suffirent alors sans doute à satisfaire son goût pour les vastes compositions.

1. Jal, *op. cit.*, p. 312.

— « L'univers entier ne m'empêchera pas de voir les choses à ma manière », répondis-je, en lui tirant ma révérence¹.

M. de Larochefoucauld, qui avait si heureusement encouragé les débuts de Delacroix, tint parole autant que dura le régime qu'il représentait et ce fut peu. La révolution de 1830 vint bientôt, elle inspira à Delacroix un de ses chefs-d'œuvre. L'hostilité du régime déchu contribua sans doute à lui valoir la bonne grâce du pouvoir nouveau qui devait lui donner ses plus belles



CROQUIS A LA PLUME PAR EUGÈNE DELACROIX POUR LA « MORT DE SARDANAPALE »
(Musée du Louvre.)

commandes. La *Mort de Sardanapale* contribua ainsi à faire de Delacroix un chef d'école persécuté.

*
* *

Après une longue disparition de près d'un siècle, *La Mort de Sardanapale*²

1. *Mort de Sardanapale* (tableau exposé au Salon de 1827), par Théophile Silvestre ; reproduit *in extenso* dans le catalogue de la vente Haro, 1892, p. 40.

2. Une esquisse de ce tableau, appartenant à M^{me} la comtesse de Salvandy et présentant d'importantes variantes avec le tableau définitif, est reproduite dans l'ouvrage de M. Ét. Moreau-Nélaton : *Delacroix raconté par lui-même*, 1916, t. I, fig. 61, p. 88 où est racontée l'histoire de ce tableau. Une autre esquisse plus petite (h. : 0^m44 ; l. : 0^m52) se trouvait dans la collection Chéramy ; elle est reproduite dans *La Collection Chéramy*, par J. Meier-Graefe et E. Klossowski (Munich, Piper, 1908) mais ne figura pas à la vente de

réapparaît aujourd'hui. Le tableau ne figura pas à l'Exposition Universelle de 1855, ce dont Baudelaire manifesta du regret, ni à aucune autre semblable, ni même à l'exposition posthume d'Eugène Delacroix à l'École des Beaux-Arts, en 1864. Le public ne put l'apercevoir avant son entrée au Louvre qu'à deux ou trois reprises, lors de ventes publiques où il figura ¹ : à la vente Wilson, le 21 mars 1873, où il fut adjugé 94 000 francs ; à la vente Duncan de Londres, le 15 avril 1889, où, au prix de 34 000 francs Haro l'acquitt pour le mettre aux enchères, à 100 000 francs, en 1892 ² ; ne trouvant pas preneur à ce prix, Haro le conserva et le vendit quelque temps après à M. le baron Vitta à un prix légèrement inférieur. Seuls les intimes de cet amateur éclairé purent l'admirer depuis cette époque : *Sardanapale* ne quitta l'hôtel du baron Vitta que pour être mis à l'abri pendant la guerre et, récemment, pour être transporté au musée du Louvre.

Si riche que fût déjà le Louvre en œuvres de Delacroix, l'entrée de ce tableau constitue pour nos collections nationales un événement considérable. C'est une œuvre tout à fait exceptionnelle dans la carrière du maître. Exécutée plus de vingt-cinq ans avant que des fouilles heureuses aient révélé les magnifiques vestiges des palais des rois d'Assyrie, Delacroix n'avait aucun document ancien pour préciser sa vision. Son imagination, excitée par les récits de quelques vieux auteurs décrivant le luxe dont s'enorgueillissaient les cours des monarques asiatiques, Quinte-Curce par exemple ou Diodore de Sicile, et par la tragédie de Byron qui ne fut jamais représentée, avait pour s'épanouir plus de liberté peut-être que dans n'importe quel autre tableau. Était-il, au surplus, un sujet qui pût, mieux que cette sanglante légende, s'accommoder au goût des jeunes artistes, comme des jeunes poètes, de cette époque du romantisme naissant ? Delacroix, ne l'oublions pas, avait moins de trente ans quand il peignit la *Mort de Sardanapale* et nous nous imaginons facilement l'enthousiasme de cette âme ardente et sentimentale pour cette vision voluptueuse, sanglante et grandiose du monarque vaincu par la destinée, décidant de périr par le fer et par le feu avec tout ce qui avait

la collection en 1908. Deux copies réduites, ou répliques postérieures, sont signalées par A. Robaut et E. Chesneau : *L'Œuvre complet d'Eugène Delacroix*, n° 70 et note. Une copie de la grandeur de l'original, par Andrieux, est conservée au Musée de Tours, à qui elle a été donnée par M^{me} Pelouze. Le catalogue de la vente posthume de Delacroix mentionne sous le n° 198 quatre fragments de figures pour le *Sardanapale*, adjugés à des prix variant de 160 à 28 francs et, sous le n° 318, onze dessins pour le même tableau divisés en deux lots, adjugés, le premier (neuf feuilles) 30 fr., et le second (deux feuilles) 50 fr. M. le baron Vitta a fait don au Musée du Louvre de cinq feuilles de croquis pour le *Sardanapale*.

1. On put le voir aussi en 1878 à une exposition de maîtres modernes dans la galerie Durand-Ruel, exposition très intéressante, mais que l'Exposition Universelle fit négliger.

2. L'*Atelier* de Courbet passa dans les mêmes conditions à cette vente et, ne trouvant pas non plus preneur à 100 000 fr., resta en la possession de Haro.

servi à ses plaisirs et avait vécu dans son entourage immédiat. Ces femmes jeunes et belles, sacrifiées sur l'ordre du maître, opposant la noblesse de leurs lignes, la délicatesse de leurs corps, à la violence et à la brutalité des bourreaux, constituaient un de ces contrastes fort en honneur alors parmi la jeunesse. Delacroix n'avait-il pas déjà montré qu'il se plaisait à représenter dans ses tableaux les scènes de carnage, à faire exprimer à ses personnages des sentiments les plus violents ? Il semble que le sujet même de ce tableau soit au plus haut degré caractéristique de ce qu'affectionnaient alors les jeunes adeptes du romantisme. Il n'y a pas jusqu'à ces amoncellements d'accessoires, vases, cofrets, armes, bijoux, ce cheval magnifique caparaçonné, harnaché et ferré d'or qu'un esclave nègre tient cabré contre le bûcher pour lui enfoncer un couteau dans le poitrail, tout cet entassement de richesses et d'accessoires somptueux allant presque jusqu'à l'excès, qui ne soit typique du goût de cette tumultueuse et féconde époque.

C'est bien à tort que l'on a reproché à ce tableau la confusion. Il est bien évident pourtant qu'une seule idée anime cette scène et fait agir tous les personnages. Un ordre a été donné par ce tyran nonchalant et inflexible, couché sur le lit d'or et de pierreries ; il goûte, impassible et féroce, la dernière volupté de se voir obéi sans hésitation jusqu'au sacrifice suprême et d'assister à l'exécution immédiate de son ordre inexorable. Cette figure de Sardanapale est d'une grande et tragique beauté. Lui seul est calme au milieu des gestes de mort et d'agonie : nul pourtant ne cherche à se dérober à son destin fatal ni même ne songe à se révolter :



CROQUIS A LA PLUME PAR EUGÈNE DELACROIX
POUR LA « MORT DE SARDANAPALE »

(Musée du Louvre.)

une sorte d'extase mystique, de paroxysme d'amour ou de dévouement anime tous ces personnages, excepté le maître, et tout s'accomplit comme il a été ordonné. Nous reconnaissons Myrrha, l'esclave ionienne, la favorite qui se tient à demi couchée sur le lit, les bras écartés aux pieds de son maître, dans une attitude de résignation et d'amour, attendant sans le voir le coup fatal, et Aischeh, de l'autre côté du lit, qui se pend aux supports de la voûte; mais quelle est donc cette jeune femme, au corps si souple, vue de profil au moment où l'esclave impassible la frappe de son couteau? Ces deux figures composent un des plus beaux groupes peints par Delacroix. La coupe ciselée et l'aiguère d'or, qui contient probablement le poison, sont auprès du roi, et au loin, à droite, à travers les fumées, apparaît l'incendie de la ville au pillage. C'est une scène d'horreur concentrée, exprimant le suprême dévouement, la plus haute immolation de soi-même.

De tous les tableaux de Delacroix, c'est dans celui-ci que la femme joue le rôle le plus important. Elle n'occupe qu'une place secondaire dans le *Massacre de Scio*, dans l'*Entrée des Croisés*; ailleurs elle est tout à fait absente, et quelquefois sa grâce disparaît, comme dans les *Femmes d'Alger* ou *La noce juive au Maroc*, sous l'abondance et la richesse de ses parures. Ici elle est montrée nue, dans toute l'élégance de ses formes juvéniles et la fraîcheur de ses colorations éclatantes. Ce sont ces « fleurs humaines de harem » dont parlera un jour Théophile Gautier. Toutes ces belles figures sont représentées avec tendresse, leurs chairs nacrées sont délicatement nuancées, les ombres sont colorées, les veines bleuissent sous la transparence de la peau. Delacroix a employé à les peindre toutes les sensibilités de son pinceau; jamais il n'a représenté la femme avec plus de sentiment et de grâce.

Il y aurait lieu d'insister aussi sur la maîtrise avec laquelle sont peints tous les objets précieux, armes, coffrets, vases, parures, amoncelés au pied du bûcher. La facture en est large, franche, directe, et d'une merveilleuse souplesse. Leur masse dorée contribue à l'harmonie générale du tableau, qui est d'or, de blanc et de rose, d'une rare somptuosité que l'on soupçonne inspirée de Rubens. On ne peut, croyons-nous, résister au ravissement que cause, au premier abord, cette éclatante harmonie de tonalités fraîches, qui ont si heureusement conservé tout leur éclat grâce à cet excellent procédé rapporté de Londres et utilisé à ce moment par Delacroix: bienfaisante circonstance, trop rare, en vérité, qui donne à la *Mort de Sardanapale* au milieu des autres tableaux de Delacroix au Louvre, une magnificence, une autorité et un éclat incomparables.

UN MÉDAILLON DE CIRE DU CABINET DES MÉDAILLES

FILIPPO STROZZI ET BENEDETTO DA MAJANO



Phot. Alinari.

PORTE-ÉTENDARD
DU PALAIS STROZZI
A FLORENCE

Massif et robuste, avec sa façade carrée comme un poing fermé, où les bossages savamment gradués des lourdes pierres font frémir la lumière, avec ses lanternes de feronnerie, ses porte-étendards et ses anneaux fichés dans la muraille, le palais Strozzi, forteresse privée au cœur de la cité, reste le type attardé mais symbolique de l'architecture civile à Florence. La vanité, circonspecte pourtant, d'un ancien banni l'édifia.

On sait l'histoire. Par l'édit de 1434, Matteo di Simone Strozzi fut mis au nombre des proscrits que chassait de Florence la haine des Médicis. Son fils Filippo¹, pourvu par sa mère de quelque argent en hâte amassé, partit pour Palerme où il fut accueilli par un compatriote, Matteo Bartolini, qui le mit au courant du négoce et de la banque. Doté de cet enseignement, on vit Filippo par la suite à Naples, à Valence, à Barcelone, à Bruges. Sa bonne foi et sa modération, dit-on, autant que les qualités

pratiques de son esprit, furent les meilleurs auxiliaires de sa fortune. A

1. Il s'agit de Filippo Strozzi, dit l'Ancien pour le distinguer de son petit-fils, du même nom, qui se tua, ou fut tué, en 1538, accusé d'avoir pris part au meurtre d'Alexandre de Médicis.

Naples, ayant amassé de grands biens, il tenait maison splendide, ouverte aux personnages de distinction et à ceux de ses compatriotes dont la politique faisait des errants, en quête d'un gîte et d'un foyer. Ses jardins furent célèbres. Son opulence le mit bien en cour et servit à apaiser les rancunes; le roi Ferdinand de Naples, reconnaissant des aides pécuniaires que Filippo Strozzi lui avait fournies, s'entremet auprès de Laurent le Magnifique. Filippo rentra en grâce et revint à Florence. En 1478, il était ambassadeur à Naples; il fut au nombre des Prieurs de la République en 1485; il mourut en 1491¹.

Fils de Matteo Strozzi, célèbre en son temps par sa collection de marbres et de sarcophages antiques, petit-cousin du fameux Palla Strozzi, l'amateur d'art et l'helléniste, l'élève de Manuel Chrysoloras et de Jean Argyropoulos, Filippo Strozzi fut lui-même un savant. Il eut l'ambition d'être un mécène, et grâce à lui aussi le nom de sa famille figure en tête de la liste de ces Florentins doctes et d'une exquise culture : les Ruccellai, les Tornabuoni, les Pazzi, les Martelli, les Capponi.

Son bon goût se manifesta dans le choix qu'il fit de Benedetto da Majano comme architecte du palais qu'il édifia dans sa ville natale. La première pierre en fut posée en 1489. Laurent le Magnifique avait examiné les plans, il fut commis par testament au soin d'en surveiller l'exécution. Filippo de son vivant, en sa prudence avertie, avait usé de cent subterfuges, en se faisant élever une si importante demeure, pour qu'aucun factieux ne pût l'accuser de tendre au pouvoir souverain. Il montrait en cela que la fortune ne l'avait pas morigéné en vain durant ses jeunes années.

Benedetto da Majano mourut en 1497 et, pas plus que Strozzi, ne vit achevé l'édifice qu'il avait conçu. On sait qu'il est l'auteur d'un beau buste en marbre de son illustre client, aujourd'hui au Musée du Louvre après avoir été longtemps conservé au palais de Florence². Or, il existe au Kaiser Friedrich-Museum, à Berlin, une réplique en terre cuite du marbre du Louvre. Nul n'ignore que Benedetto da Majano, de même que les Della Robbia, fit des ouvrages de sculpture polychrome en terre cuite ou en d'autres matières, dont plusieurs en collaboration avec de véritables peintres tels que Lorenzo di Credi ou Cosimo Rosselli. C'est là sans doute sur quoi s'appuie M. Wilhelm Bode³ lorsqu'il croit voir dans la terre cuite de

1. Litta, *Famiglie celebri d'Italia*: Strozzi, pl. XVIII; et *Vita di Filippo Strozzi il vecchio*, scritta da Lorenzo, suo figlio, publiée par Bini et Bigazzi; Florence, 1851.

2. Ce buste a été acquis par le Musée du Louvre en 1878. On lit à l'intérieur de la base l'inscription suivante : PHILIPPVS . STROZA . MATHEI . FILIVS . BENEDICTVS . DE . MAIANO . FECIT.

3. W. Bode, *Die italienische Porträtskulpturen des XV. Jahrhunderts in den königlichen Museen zu Berlin*; Berlin, 1883, in-fol, p. 21 et suiv. Le buste de Berlin est peint, et les couleurs sont dans un parfait état de conservation.

Berlin le prototype du marbre, l'expression de la pensée originelle de Benedetto, qui aurait exécuté ce premier portrait d'après un Filippo Strozzi plus jeune. J'ai peur que le critique allemand ne se soit laissé aller à prêcher pour son saint en louant, par opposition à notre marbre du Louvre, le buste



Phot. Giraudon.

BUSTE DE FILIPPO STROZZI, MARBRE, PAR BENEDETTO DA MAJANO
(Musée du Louvre.)

du Kaiser Friedrich-Museum. Le jugement de M. Venturi est diamétralement opposé. Pour lui, la terre cuite de Berlin est une œuvre d'imitation assez faible. L'auteur a bien conservé une ressemblance générale, dit-il, mais il a changé l'âge, l'expression de son modèle ; l'ensemble est plus mou et, à coup sûr, moins bien construit ; bref, il est impossible, en présence des défauts qu'on y peut aisément relever, de reconnaître sur la terre cuite la

main de Benedetto da Majano. Faut-il aller plus loin encore, et y voir un faux moderne? C'est ce qu'on ne saurait décider sans avoir le monument lui-même sous les yeux.

Quant au buste du Louvre, c'est le produit d'un art minutieux et attentif, mais d'une exécution menue et délicate, bien plutôt que véhémence ou passionnée. L'épiderme du beau marbre a gardé pour nous ce frémissement vital que loue M. Venturi, mais l'attitude est roide et compassée, la ligne du col, prolongée par le crâne aplati et comme étiré, est sans grâce, l'expression du vieillard est plus terne encore que méditative. Ce manque d'énergie ou de pénétration ne surprend guère chez Benedetto, dont une élégance un peu mièvre est sans doute la caractéristique. C'est cette « *dolce ingenuità di stile*¹ » qui fait le mérite du tombeau de Filippo Strozzi édifié par le même artiste dans la chapelle que devait décorer plus tard de ses fresques Filippino Lippi à Santa Maria Novella. Benedetto est bien plutôt un charmant décorateur qu'un puissant portraitiste.

Si j'insiste sur les qualités de style et de facture de ce buste du Louvre, qui, dûment signé et d'une incontestable authenticité, attestée par son origine, fournit une base certaine à la critique, c'est que ces caractéristiques peuvent nous mettre sur la voie d'une intéressante attribution. En effet, ce débat qui met aux prises, si l'on peut dire, la terre cuite de Berlin et le marbre de Paris, nous pouvons l'instituer à nouveau, et sur un terrain autrement solide, à propos de deux petits monuments qui sont comme la transposition à une plus faible échelle des deux bustes de Filippo Strozzi dont il vient d'être question.

Il existe une médaille de la fin du xv^e siècle dont voici la description : . PHILIPPVS . STROZA. Buste à gauche de Filippo Strozzi, imberbe, les cheveux courts, portant une veste à col droit. R : Aigle à gauche, les ailes éployées, debout sur un chêne dont les branches sont coupées mais dont une pousse reverdit. Au tronc est suspendu un blason aux armes des Strozzi², derrière lequel flotte un ruban formant lambrequin : autour, paysage d'herbe et d'arbres, sur lequel tombent des feuilles mortes. Le Cabinet des médailles ne possédait qu'un médiocre exemplaire surmoulé de cette médaille, lorsque le legs Armand Valton, en 1907, en a fait entrer dans ses collections un fort bon spécimen³. Une toute récente acquisition vient de compléter très

1. Gonnelli, *Monumenti sepolcrali della Toscana*; Firenze, 1819, pl. XXIV.

2. Ces armes sont les suivantes : D'or, à une fasce de gueules, chargée de trois croissants d'argent. Les Strozzi, dit Litta, portaient les croissants, parce qu'ils se prétendaient originaires de Fiesole, dont l'emblème est la lune, et s'affirmaient par là une des plus anciennes familles de Florence.

3. L'exemplaire Armand Valton mesure 89 millimètres. Cf. ceux du Louvre (86 et 87 millimètres): *Catalogue des bronzes et cuivres*, n^{os} 476, 477; — G. Migeon, *La Collection de*



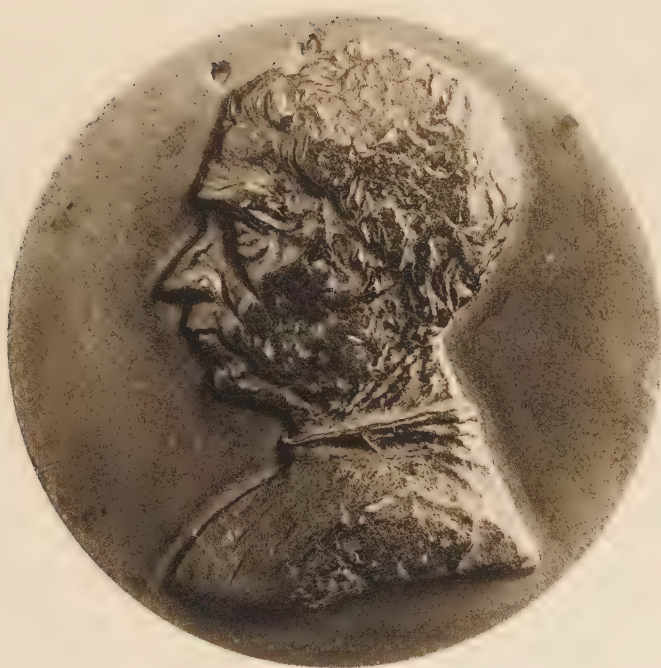
MÉDAILLON DE FILIPPO STROZZI

RF, ATTRIBUÉ À BENEDETTO DA MAIANO

(C. B. des Médailles, Paris.)

venir de Henriette de Mayno. Tant-à-elle plus loin encore, et y voir un
eux qu'on ne s'est pas donné le temps d'aller le voir, le moment
lui-même sous les yeux.

1. Gualdelli, *Monumenti sepolcrali della Toscana*; Firenze, 1819, pl. XXIV.



MÉDAILLON DE FILIPPO STROZZI
CIRE, ATTRIBUÉE A BENEDETTO DA MAJANO
(Cabinet des Médailles, Paris.)

heureusement la série des effigies de Filippo Strozzi à la Bibliothèque Nationale.

Il s'agit d'un disque rond en ardoise, du diamètre de 86^{mm}5, percé de deux trous rapprochés, et portant l'effigie en cire, de couleur rouge sombre, d'un personnage, la tête nue, tourné vers la gauche. Nous avons là entre les mains le *modèle* de la médaille de Filippo Strozzi; j'entends par là le projet exécuté originellement par le médailleur pour en tirer par la suite le moule en creux où il coulerait le métal de la médaille proprement dite. L'attention doit être attirée sur ce point que nous sommes sans doute en présence du plus ancien modèle de médaille connu. Bien postérieur est le plus proche en



MÉDAILLE DE FILIPPO STROZZI
ÉCOLE ITALIENNE, FIN DU XV^e SIÈCLE
(D'APRÈS UN MOULAGE)
(Cabinet des médailles, Paris.)

date, celui de la médaille de Giacomo Negroboni, de la collection Oppenheim, à Londres, considéré par les amateurs comme la *rarissima avis*. Le modèle de médaille de Negroboni, qui date du xvi^e siècle, porte, à l'inverse du nôtre, un motif modelé en cire sur les deux faces, et M. Hill a signalé à juste titre l'intérêt que présentait au point de vue technique les inscriptions qui figurent au pourtour de ces motifs¹. Notre cire est anépigraphie et uniface.

M. Gustave Dreyfus (*médailles et plaquettes*) dans *Les Arts*, août 1908, pl. VIII, n° 5, et p. 24; — Armand, *Les Médailleurs italiens*, I, p. 98, n° 6; — C. von Fabriczy, *Medaillen der italienischen Renaissance*, p. 8, et 63, 64; — Supino, *Il medagliere mediceo*, p. 54, n. 117, et pl. XXIII (l'exemplaire décrit mesure 86 millimètres); — A. Heiss, *Les Médailleurs de la Renaissance: Florence*, t. VIII, p. 77; — J. Friedlaender, *Die italienischen Schaumünzen*, p. 141, 142, et Pl. XXVI.

1. Sur ces questions de technique, je me borne à renvoyer le lecteur aux articles de M. G.-F. Hill (*Burlington Magazine*, vol. XV, 1909 et XXIV, 1914) et surtout à son volume *Medals of the Renaissance*; Oxford, 1920, ch. I, p. 19 et ss. Le médaillon que vient d'acquérir le Cabinet des médailles est décrit et reproduit dans le catalogue de vente

La médaille décrite plus haut nous présente un Filippo Strozzi sensiblement plus âgé que le buste du Louvre ; les signes de la vieillesse y sont du moins plus accentués : rides et plis du visage, craquelures de la peau, gonflement des veines temporales. La forme du crâne diffère, on ne remarque point sur le portrait métallique cette raideur de l'échine et cette platitude de l'occiput que je signalais il y a un instant. Par ailleurs la ressemblance est frappante : le costume — ici indiqué seulement, il est vrai — est le même, et le parti pris général identique en sa sobre simplicité. Si nous passons au modèle de cire, nous aurons à noter d'autres variantes : là, le crâne est plus arrondi encore, plus ample à la base et au sommet, les muscles du visage sont plus accentués et comme dépouillés : on dirait d'un écorché. L'oreille est aplatie, de même que l'arcade sourcilière, qui forme bourrelet et saillie sur la ligne du profil ; le nez plus long dessine un angle plus aigu ; l'œil et les cheveux sont à peine marqués. De toute évidence c'est ici une maquette de médailleur, une esquisse ; impossible d'y voir une copie postérieure : elle porte encore la trace de l'ébauchoir de l'artiste original. Ce caractère d'esquisse est assez prouvé par les différences que je viens de relever. A l'aide de son modèle en cire, le médailleur tirait de son moule une première épreuve, en plomb par exemple, la retouchait dans le détail, fabriquait un nouveau moule et ainsi de suite, jusqu'à l'état définitif. Souvent les meilleurs exemplaires sortis de ses mains ne quittaient pas l'atelier sans avoir été reciselés au burin. Il est à peine besoin de faire remarquer que notre modèle en cire n'offre pas l'aspect du « fini », mais au contraire d'un premier « bâti » sur lequel plus tard devaient s'exercer l'adresse et la perspicacité du ciseleur. La ressemblance y perd sans doute. Nous sommes assez loin ici du personnage représenté dans le buste du Louvre, à ce point que sans l'intermédiaire de la médaille l'identification resterait douteuse. La fraîcheur et la verdeur, si j'ose dire, de ce petit ouvrage lui prêtent, par contre, une piquante saveur. Il vaut par son intérêt historique, mais encore à titre de document esthétique. Surprendre, pour ainsi parler, un artiste ancien en plein travail, c'est un heureux et peu commun hasard.

Quel est cet artiste ? C'est un Florentin, et la pièce prend naturellement sa place dans le groupe nombreux des médailles que, faute de mieux, on a attribuées à Niccolò Fiorentino. Disons en passant que l'ancienne classification d'Armand qui distinguait, d'après les revers des médailles, un « Médailleur à la Fortune », un « Médailleur à l'Espérance », un « Médailleur à l'aigle » n'a plus de raison d'être depuis qu'il a été reconnu qu'un même

revers, ou surtout l'analogie des revers, n'était l'indice d'aucune réelle parenté entre deux médailles. Les médailles du « Médailleur à l'aigle », pour prendre un exemple, ne sont assurément pas toutes de la même main¹. Je ne m'occupe donc point de ce revers « à l'Aigle » accolé au portrait de Strozzi par quelque praticien, ou tout simplement copié sur telle autre médaille par le maître lui-même qui modela l'effigie de l'avvers. Donc, médailleur florentin ; mais ici commence la difficulté. Examinée de près, notre médaille s'isole bien plus de ses congénères, qu'elle ne s'y rattache. Les médailles florentines de la fin du xv^e siècle se distinguent dans leur facture par une énergie qui confine à la brutalité, par un relief d'une toute particulière épaisseur, par la grossièreté des traits. Rien de semblable ici : le relief est médiocre, l'exécution mince et scrupuleuse, l'expression méditative. Un détail, mais typique ; considérez les cheveux d'Alphonse d'Este, de Laurent le Magnifique, sur leurs médailles par Niccolò Fiorentino ou ses émules : ils sont lourds et épais comme des cordelettes mouillées ; voyez maintenant les mèches courtes, plates, effilées de Filippo Strozzi, si semblables à celles du buste de marbre conservé au Louvre. Il y a ici plus qu'une analogie inspirée par l'identité du modèle, il y a l'indice d'une identité de facture. Transposition, ai-je dit tout à l'heure. Il me paraît, en effet, que nous sommes en présence d'une transposition en médaille du buste en marbre. Benedetto da Majano serait donc l'auteur du modèle de cire et, conséquemment, de la médaille, qui daterait de 1489 ou 1490, un ou deux ans avant la mort de Filippo Strozzi — ceci est confirmé par l'aspect sénile du portrait — et aurait été fondue pour être placée dans les fondations du palais Strozzi, comme nous savons qu'elle le fut en effet, puisqu'on en découvrit postérieurement, dans les caves, une douzaine d'exemplaires. Le fait n'est pas insolite, car en 1850 on trouvait dans les fondations de la tour de Santa Croce, à Florence, des médailles de Francesco da San Gallo, auteur à la fois de l'église et de la médaille elle-même².

L'attribution à Benedetto da Majano est si vraisemblable qu'elle a été proposée dès longtemps, notamment par Armand. Elle donnerait la raison de l'isolement de notre médaille. Benedetto, en effet, n'était pas à proprement parler un médailleur³. Non seulement aucune médaille ne porte sa signature,

1. Notons d'ailleurs que ces revers « à l'aigle », inspirés les uns des autres, diffèrent parfois par le style et la technique.

2. Cf. J. Friedlaender, *op. cit.*, p. 5.

3. Dans sa jeunesse, il s'était adonné avec succès au travail de la marqueterie. Il fut aussi un excellent sculpteur sur bois, et de nombreux crucifix en cette matière sortirent de ses mains. Son habileté à sculpter des bas-reliefs le rendait toutefois propre à modeler des médailles ; je rappelle que le médaillon qui représente Giotto à l'entrée du Dôme de Florence est de lui.

mais, bien plus, on serait fort empêché de lui en attribuer d'autre que celle de Filippo Strozzi. L'examen du style nous permet d'en rapprocher toutefois d'autres pièces que je voudrais rapidement passer en revue. La plus voisine est celle d'Alexandre Pagagnotti, dont le relief est bien plus accentué ; on peut citer encore celle de Girolamo Santucci, communément attribuée à Guazzalotti ; en s'éloignant davantage on trouverait celles de Giovanni Tornabuoni, de Giovanni Gaddi, mais les traits communs deviennent de plus en plus rares. Par contre, les médailles dites du « Médailleur à l'aigle » aux effigies de Giovanni de Contiguidi, de Giovanni Gozzadini ne sont certainement pas de Benedetto da Majano. M. Hill met en avant le nom de ce dernier, à propos de deux médailles de Piero et de Giovanni de' Medici, les fils de Côme, le Père de la Patrie, médailles reproduites dans un manuscrit d'Aristote de la Bibliothèque Laurentienne, qui ne peut être postérieur à 1469. J'avoue que les analogies de style que signale M. Hill ne m'ont point frappé, du moins sur les exemplaires que j'ai eus entre les mains, à moins qu'il ne s'agisse effectivement d'œuvres de jeunesse de Benedetto bien antérieures à la médaille de Filippo Strozzi. Il serait alors difficile d'expliquer qu'on n'ait point d'autres productions de Benedetto médailleur à placer dans l'intervalle des deux dates 1465 environ – 1490 (?). Au contraire, la curiosité peut se tenir pour satisfaite si l'on suppose que Benedetto da Majano, *par exception*, s'essayant dans un art alors fort à la mode, fit une médaille de son protecteur peu de temps après qu'on eut posé la première pierre du palais dont il avait reçu la commande. Malheureusement pour sa réputation, les critiques et les historiens déploreront toujours qu'il ait laissé pour toute signature sur la belle médaille de Filippo Strozzi, si délicate et si vivante, et sur ce frêle modèle de cire venu jusqu'à nous, l'empreinte anonyme de sa main minutieuse, et que les traces légères de son âme honnête et fière soient seules à nous suggérer son nom.

JEAN BABELON

LA « CLÉOPATRE » DU LOUVRE ET GIANPETRINO



LE Louvre s'est enrichi récemment d'une *Cléopâtre* attribuée à Giovanni Pedrini, dit aussi Pietro Rizzo ou Riccio, plus habituellement connu sous le nom de Gianpetrino.

Dans l'étude de cette œuvre que nous allons tenter, un premier point est à signaler, et il suffit à lui seul à en montrer tout l'intérêt : c'est qu'elle est une copie partielle de la *Léda* de Léonard. Elle évoque ainsi à Paris le souvenir de ce tableau qui exista autrefois dans les galeries royales de Fontai-

nebleau, qui est malheureusement perdu et ne nous est plus connu que par d'imparfaites copies¹ et qui nous paraîtrait, on peut le penser, s'il avait été conservé, la plus étonnante et peut-être la plus belle œuvre du maître. Mon père, Marcel Reymond, a montré il y a quelques années² l'importance généralement trop méconnue de cette *Léda* et l'influence considérable qu'elle a exercée sur les contemporains. Nous n'insisterons pas à nouveau sur ce point ; nous rappellerons seulement qu'elle fut la source féconde d'où est sorti tout ce qu'il y a de plus séduisant dans l'art du xvi^e siècle, qu'elle est à l'origine de l'art du Sodoma, de Giorgione et du Corrège. La délicieuse *Ève* du Sodoma, la *Vénus de l'Éducation de l'Amour* du Corrège en

1. Celle que nous reproduisons, et qui est la plus belle, est à la galerie Borghèse à Rome. Parmi les autres, citons celles des collections de la baronne de Ruble à Paris, de M. Doetsch à Londres, de M. Johnson à Philadelphie, de M^{me} Oppler à Hanovre.

2. *La Léda de Léonard de Vinci* (*Revue de l'art ancien et moderne*, novembre 1912).

sont presque des copies, et Raphaël lui doit la plus belle figure de femme qu'il ait peinte, car c'est en s'en inspirant qu'il a fait sa *Galatée*.

La *Cléopâtre* du Louvre a donc ce grand intérêt de rappeler une œuvre particulièrement importante dans l'histoire de la peinture. Il nous faut



LÉDA, D'APRÈS LÉONARD DE VINCI
(Galerie Borghèse, Rome.)

examiner ce tableau en lui-même et non pas seulement dans les souvenirs qu'il évoque. La comparaison des gravures que nous publions nous dispensera d'insister longuement sur ses ressemblances avec la *Léda*. On verra que la *Cléopâtre*, représentée à mi-corps, en est une reproduction fidèle; signalons que le mouvement du serpent lui-même est inspiré de celui du cou du

cygne. Parmi les différences qui sautent aux yeux à un premier examen, nous remarquerons le bras gauche, abaissé dans la *Léda*, qui se relève ici pour tenir le serpent, et la tête, dont la pose et l'expression sont différentes,



CLÉOPATRE, TABLEAU PAR LE SODOMA
(Musée du Louvre.)

mais où cependant la chevelure, avec son mélange de cheveux tressés et dénoués, rappelle celle de la *Léda* et, plus encore, celle des études pour la tête de *Léda* de la Bibliothèque de Windsor.

Mais si, par son tracé, par son canevas, la *Cléopatre* est très voisine de la

Léda, nous allons voir qu'elle en diffère très profondément par sa réalisation, et cela nous conduira à discuter l'attribution, actuellement admise, à Gianpetrino. Dans cette partie de notre article, nous citerons à peu près textuellement des notes rédigées par Marcel Reymond au moment de la vente de la collection Aynard à laquelle a appartenu la *Cléopâtre*, notes qui n'ont pas été publiées et que nous avons eu la bonne fortune de retrouver en cherchant la documentation nécessaire à cette étude.

*
* *

Gianpetrino est un des élèves de Léonard qui nous est le moins connu ; aucune œuvre ne porte sa signature, aucune n'est attestée par un document authentique : dans l'état actuel de nos connaissances, celle que l'on s'accorde le plus généralement à lui attribuer est la *Madone* de la Galerie Borghèse. C'est en me fondant sur ce tableau que j'essaierai de définir sa manière.

Cette *Madone* nous montre un pur élève de Léonard, peut-être de tous celui qui est le plus près de lui. Nous y trouvons cette préciosité qu'aucun autre n'a recherchée au même degré, la préciosité de la *Sainte Anne*, du *Saint Jean*, de la *Joconde*, ces recherches passionnées de beauté subtile, soit dans les formes soit dans l'expression des sentiments, cette nuance de sensualité dans la main de la Vierge pressant le sein et l'offrant à nos regards plus encore qu'elle ne l'offre à l'Enfant Jésus. Enfin, c'est l'attitude et le visage même de la *Vierge aux rochers*, avec son ovale aminci, ses grands yeux aux paupières baissées et son sourire attristé.

Dans le paysage, il y a moins de rêve que chez Léonard ; c'est une vision plus réaliste de la nature, conforme aux traditions des maîtres du xv^e siècle. On notera un détail tout à fait unique : dans le ciel bleu, un nuage, pareil à un grand oiseau blanc, vole au-dessus de la tête de la Vierge, accompagnant dans le ciel la blancheur de son visage.

Bien qu'un peu sèche dans son exécution, l'œuvre est d'une très grande beauté : c'est un de ces bijoux rares sortis de l'atelier de Léonard, poèmes enchanteurs de la beauté de la femme vue dans le charme de ses formes et le charme de sa pensée.

Tout ce que je viens de dire a pour but de montrer que la *Cléopâtre* ne saurait en aucune manière être attribuée à Gianpetrino : si, par sa forme générale, elle se rattache à Léonard, étant une copie de sa *Léda*, par tous ses détails elle s'éloigne de l'art de ce maître et appartient à une autre école ; elle n'est ni léonardesque ni milanaise.

Par son sujet d'abord : dans le développement du sensualisme de la Renaissance, les maîtres du Nord sont en retard sur ceux de Florence et de

Rome ; à Milan, les élèves même de Léonard résistent aux tendances nouvelles pour rester fidèles à toutes les traditions de la peinture chrétienne. Ce qui fait la gloire de l'école de Léonard à Milan, ce sont ses admirables *Madones* et non pas les sujets mythologiques, les nudités féminines, qui com-



LA VIERGE AVEC L'ENFANT, PAR GIANPEIRINO

(Galerie Borghèse, Rome)

mentent à apparaître ailleurs. Au surplus, ce que les Milanais voient faire par Léonard, c'est la *Vierge aux rochers*, c'est la *Cène* ; ils ne connaissent pas cette voluptueuse *Léda* qu'il n'exécuta qu'après son départ de Milan.

Ce n'est donc pas à Milan que nous chercherons l'auteur de cette imitation de la *Léda*, ni même à Florence, où l'art subit un temps d'arrêt à la suite de

la réaction de Savonarole et de la chute des Médicis, mais à Rome, dans cette école alors en pleine floraison où, avec Peruzzi et Raphaël, l'art antique règne en maître. La *Cléopâtre* peut-elle être attribuée à l'un de ces maîtres ou à un artiste de leur entourage immédiat ? Je ne le pense pas : leur conception du nu (voir en particulier la *Vénus sortant du bain* de la Galerie Borghèse, attribuée à Peruzzi, et les nus de Raphaël à la Farnésine) est plus froide, plus classique, plus académique, on pourrait même dire plus anatomique, si l'on songe à Signorelli. Mais à côté d'eux nous trouverons un artiste qui, tout en vivant dans le même milieu, en évoluant dans les mêmes formes d'art, a pourtant subi très fortement l'empreinte de Léonard, a hérité de son charme sensuel et, plus que tout autre, a compris ce qu'il y avait en lui de volupté ; j'ai nommé le Sodoma.

Le plus beau type de femme qu'ait créé le Sodoma est la *Roxane* de la Farnésine. Nous y trouvons mêlée à l'influence de Léonard celle de la Renaissance et du milieu romain : les formes robustes du corps, l'épanouissement des chairs, l'ovale arrondi de la figure, les lèvres charnues, rappellent les modèles romains et diffèrent des types plus affinés de Léonard ; mais c'est de lui que viennent la séduction de l'attitude et surtout la valeur expressive, si éloignée des froideurs de la Renaissance : l'expression, il est vrai, est moins souriante que chez Léonard ; elle est plus renfermée, brûlée d'une ardeur d'amour plus forte, dans une note toute particulière à Sodoma.

Tous ces caractères, nous les retrouvons dans un autre chef-d'œuvre de ce maître : l'*Ève* de Sienne, — et nous les trouvons aussi, bien qu'avec une perfection moindre, dans la *Cléopâtre* du Louvre.

Pour confirmer cette attribution, à laquelle nous ont conduit des considérations générales, il serait intéressant de pouvoir montrer dans l'œuvre de Sodoma un tableau qui, par son motif et sa composition, rappellerait la *Cléopâtre*. Or, il existe précisément une demi-figure de femme, à la poitrine nue, représentant, comme notre *Cléopâtre*, une héroïne de l'antiquité se donnant la mort : c'est la *Lucrèce* du Musée de Turin, cette *Lucrèce* qui, coïncidence curieuse, fut également attribuée à Gianpetrino jusqu'à ce que Morelli, et après lui tous les critiques, l'eussent restituée à Sodoma, et qui est un véritable pendant du tableau du Louvre.

Examinons encore quelques points de détail qui confirmeront notre thèse. Léonard et ses élèves n'aiment pas beaucoup les bijoux ; le Sodoma, au contraire, les prodigue ; la *Lucrèce* en porte sur le front ; et les perles aux oreilles et le pendentif de la *Cléopâtre*, nous les retrouvons sur les courtisanes qui, dans les fresques de Monte Oliveto, tentent saint Benoît. Dans l'*Adoration* de Sienne, les Mages sont, de même, couverts de bijoux.

Enfin, remarquons que dans la *Cléopâtre*, à travers la fenêtre ouverte, ce

n'est pas un paysage que nous voyons, comme il était de règle chez les Florentins et les Milanais, mais une architecture à la romaine, une architecture qui, bien que plus sobre et moins ornée, peut être rapprochée de celles que l'on rencontre dans de nombreux tableaux du Sodoma et notamment dans les fresques de Monte Oliveto.

Pour toutes ces raisons nous pensons pouvoir conclure que la *Cléopatre* du Louvre n'est pas l'œuvre d'un des purs élèves de Léonard, mais qu'elle est, sinon un original du Sodoma ou une copie d'une de ses œuvres perdues, du moins une œuvre se rattachant très étroitement à son art. C'est une imitation de la *Léda* de Léonard, faite à Rome de 1510 à 1520 dans le style du Sodoma.

*
* *

Nous voudrions examiner maintenant pourquoi l'on a pu avoir l'idée d'attribuer cette *Cléopatre* à Gianpetrino, alors surtout que l'attribution à Sodoma, à laquelle nous espérons que l'analyse précédente aura rallié nos lecteurs, avait déjà été envisagée autrefois¹. Nous serons conduits, pour cela, à tenter une analyse des œuvres de cet artiste, dont la personnalité apparaît jusqu'ici assez confuse. Si la plupart des critiques, après Morelli, qui semble avoir le premier attiré l'attention sur lui, le considèrent comme un des plus fidèles élèves de Léonard, par contre le *Cicerone* déclare qu'il « ne fut pas à proprement parler un élève de Léonard ».

Sur la liste de ses œuvres on est à peu près d'accord, mais cet accord semble plutôt le résultat d'une tradition facilement admise que le fruit d'une discussion raisonnée. Pour étudier ces œuvres, nous les diviserons en deux groupes : les *Madones* d'une part ; de l'autre, les figures nues.

En examinant la série des *Madones* classées sous son nom dans les divers musées ou collections, nous trouvons dans bon nombre d'entre elles des caractères communs très suffisants pour justifier leur attribution à un même artiste et nous pourrions même assez facilement y suivre une évolution de sa manière. Nous le verrons débiter avec des formes très voisines de celles de Léonard, très imprégnées de son style, et même dérivant assez directement de quelques-unes de ses œuvres. Ce sont, notamment, la *Madone* de la Galerie Borghèse, étudiée longuement plus haut, qui est inspirée de la *Vierge aux rochers*, la *Madone* du Musée d'Oldenburg, où se mêlent curieusement l'expression de la *Vierge aux rochers* et le sourire du *Saint Jean* du Louvre, la *Madone* de la collection Crespi, qui dérive de la précédente, la *Madone avec saint Jérôme et saint Michel* du Musée de Budapest.

1. Cette attribution ancienne est signalée par le catalogue de la vente de la collection Aynard.

Signalons, en passant, la très grande analogie qui existe entre la *Madone* Crespi et une réplique du *Saint Jean* de Léonard à la Bibliothèque Ambrosienne, attribuée à Salaino. Cette analogie nous paraît assez frappante pour



LA VIERGE AVEC L'ENFANT, ÉCOLE MILANAISE, XVI^e SIÈCLE
(Collection Schlichting, Musée du Louvre.)

nous permettre de proposer l'attribution de ce dernier tableau à Gianpetrino.

De cette série de *Madones* on aurait pu rapprocher aussi celle du Musée Poldi-Pozzoli, véritable copie partielle de la *Sainte Anne* ; mais M. Venturi¹,

1. *Storia dell' arte italiana*, tome VII.

à notre sens avec raison, a retiré cette œuvre à Gianpetrino pour l'attribuer à Cesare da Sesto.

Ensuite nous trouvons des formes un peu plus éloignées des modèles



LA VIERGE AVEC L'ENFANT, DESSIN, D'APRÈS LÉONARD DE VINCI
(Musée des Offices, Florence.)

directs de Léonard, mais pourtant conçues dans son style : les figures restent très allongées, avec leur ossature apparente ; le sourire de Léonard les anime encore, mais l'expression en est quelque peu affadie ; elles sont moins chargées de pensée. La belle *Madone* de la collection Cook à Richmond nous

paraît caractériser cette évolution. A cette même période nous rattacherons une *Vierge* de la Pinacothèque Ambrosienne, dont la figure a déjà une expression très personnelle, mais qui se lie étroitement à Léonard par le personnage du fond.

Enfin, il nous semble que la *Madone* de la collection Murray et celle du Musée civique de Milan marquent une dernière étape vers des formes plus libérées de l'empreinte léonardesque.

Avant de quitter les *Madones*, nous voudrions dire quelques mots d'une *Vierge* de l'école milanaise, récemment entrée au Louvre avec la collection Schlichting. Dans un article paru ici même¹ M. Jean Guiffrey a indiqué qu'elle a été parfois attribuée à Sodoma et qu'il en existe quelque répliques. Nous signalerons en outre qu'elle est la reproduction d'un dessin des Uffizi (n° 422) qui, bien que ne pouvant être attribué à Léonard lui-même, présente des caractères assez nets pour être regardé comme la copie fidèle d'une œuvre de sa main. Ce dessin a de grandes analogies avec le carton de la *Sainte Anne* de Londres ; il présente, comme la *Sainte Anne* du Louvre, et beaucoup plus qu'elle encore, cette particularité, — pour ne pas dire cette étrangeté — de montrer la Vierge avec les épaules nues et la poitrine presque entièrement découverte : le sensuel Léonard, seul, pouvait avoir de telles conceptions.

Dans la *Madone* Schlichting, ces nudités ont été couvertes ; en outre l'expression de la Vierge est modifiée et sa figure est encadrée par la chevelure dénouée, l'Enfant a les cheveux frisés, enfin la main droite de la Vierge est vue un peu plus de face, dans un raccourci qui se rapproche davantage de celui de la *Vierge aux rochers*. Un autre dessin des Uffizi (n° 429), étude pour la tête de la *Sainte Anne*, très beau, d'une facture beaucoup plus libre que le précédent, vraisemblablement de la main même de Léonard, a été également utilisé par l'auteur de la *Madone* Schlichting, qui l'a copié dans les moindres détails, reproduisant trait pour trait la coiffure assez étrange en forme de turban ; mais la figure si charmante du dessin a perdu sa finesse et sa distinction dans le tableau, qui est d'une exécution assez ordinaire.

Nous ne pensons pas qu'on puisse attribuer ce tableau à un maître de la valeur de Gianpetrino ; nous signalerons toutefois un rapprochement avec les œuvres de ce maître : c'est la presque identité de la tête de l'Enfant Jésus dans les *Madones* Schlichting et Borghèse, identité d'autant plus curieuse que les corps des enfants sont orientés de manière complètement différente. Cette même tête d'Enfant Jésus se trouve encore dans une autre œuvre de Gianpetrino : la *Madone* du Musée civique de Milan.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1920, t. I, p.

*
* *

Parmi les figures nues attribuées à Gianpetrino, la plus célèbre est la *Léda* de la collection du prince de Wied¹. Cette *Léda*, à demi agenouillée, fort différente de celle de Léonard dont nous avons parlé plus haut, dérive cependant également d'une conception du maître : deux croquis sommaires de la collection de Windsor, œuvres certaines de Léonard, ne laissent sur ce point aucun doute. Il existe d'ailleurs de cette figure deux dessins beaucoup plus poussés, l'un au Musée de Weimar, l'autre dans la collection du duc de Devonshire à Chatsworth. Müntz a dit d'eux qu'ils ne sont nullement dans la manière de Léonard, et Morelli les avait attribués au Sodoma. Mais cette dernière hypothèse avait été faite au moment où l'origine léonardesque de la *Léda* de la Galerie Borghèse n'avait pas été établie et où Morelli attribuait au Sodoma la conception de ce tableau et tous les dessins se rattachant à ce motif. Elle pèche actuellement par la base et l'attribution des dessins peut être examinée à nouveau. Il ne nous paraît pas que l'attribution à Léonard lui-même doive être écartée : les dessins sont de qualité, et, bien que leur facture ne soit pas aussi libre que celle des beaux dessins du maître, ils sont néanmoins de caractère très léonardesque ; celui de Weimar rappelle, par sa technique, de nombreux dessins authentiques et notamment le croquis pour la *Sainte Anne* de l'Académie des Beaux-Arts à Venise. Quoi qu'il en soit, si l'attribution à Léonard ne devait pas être retenue, nous ne voyons aucune raison pour prononcer le nom du Sodoma, et nous pensons que l'hypothèse la plus logique serait d'admettre que ces dessins sont de l'auteur même de la *Léda* du prince de Wied.

De cette *Léda* nous rapprocherons l'*Abondance* du Musée Borromée, figure à mi-corps (où nous remarquerons en passant le bras droit, copié de celui de la *Léda* de Léonard) et une magnifique *Madeleine* de la collection du



TÊTE DE VIERGE
DESSIN PAR LÉONARD DE VINCI
(Musée des Offices, Florence.)

1. Voir la reproduction de cette toile dans l'article de M. Auguste Manguillier : *L'Exposition des maîtres anciens à Düsseldorf* (*Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1904).

marquis Brivio à Milan, le plus souvent citée par les critiques sous le nom de *Nymphe Égérie*, grande figure nue assise en demi-profil dans une attitude charmante, bien qu'un peu gauche, comme l'est d'ailleurs celle de la *Léda* du prince de Wied.

Ces trois tableaux sont très analogues entre eux : les figures d'un même type très léonardesque, les corps souples et élégants. Leur attribution à Gian-



LA VIERGE AVEC L'ENFANT, PAR GIANPETRINO
(Collection de sir Frederick Cook, Richmond.)

petrino nous paraît des plus vraisemblables ; nous pensons même qu'on la tiendra pour certaine si l'on remarque l'identité du visage de la *Madeleine* Brivio et de celui de la *Madone* Cook.

En dehors de ces œuvres, on attribue encore à Gianpetrino toute une série de demi-figures nues, *Saintes Madeleines* ou *Saintes Catherines*, qui ont entre elles des liens très étroits, parfois copiées l'une sur l'autre par retournement, comme la *Madeleine* du Musée Brera et la *Sainte Catherine* de la Galerie Pitti ; elles ont un type très caractéristique : le visage gras, les lèvres charnues et entr'ouvertes, les joues pleines, le menton arrondi, l'ossa-

ture complètement effacée, les yeux grands ouverts et levés au ciel. M. Venturi, dans les pages qu'il consacre à Gianpetrino dans sa *Storia dell' arte italiana*, parle d'elles en ces termes : « Les raisons qui avaient fait aimer Gianpetrino cessent quand il commence à peindre la monotone série de ses *Madeleines*, les plus anciennes rappelant Solario, mais toutes semblables avec de grands yeux languissants, la bouche soupirante... » On voit que M. Venturi ne les aime guère : toutefois il ne conteste pas l'attribution à Gianpetrino. Pour nous, nous ne trouvons en elles aucun souvenir

de Léonard et nous ne pouvons les rapprocher d'aucune des œuvres de Gianpetrino que nous avons étudiées plus haut.

Mais si, de ces *Madeleines*, nous revenons à notre *Cléopâtre*, nous devons



LA MADELEINE, PAR GIANPETRINO

(Collection du marquis Brivio, Milan.)

reconnaître entre ces œuvres une analogie assez marquée : c'est le même type dans les figures, c'est la même vision de corps plantureux et épanouis, c'est le même fondu des ombres et le même éclat des chairs sur un fond noir.

Ces analogies sont suffisantes pour expliquer que, si l'on continue à

admettre, comme l'ont fait jusqu'à présent tous les critiques, que les *Madeleines* sont l'œuvre de Gianpetrino, on ait pu lui attribuer également la *Cléopâtre*. Ce sont là des œuvres de même esprit, de même école : la *Cléopâtre*, toutefois, est beaucoup plus belle que les *Madeleines* ; elle a dans le regard une tendresse et une mélancolie dont l'on ne retrouve guère l'analogue que dans l'*Ève* du Sodoma.

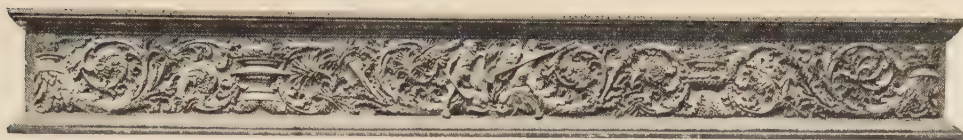


SAINTE CATHERINE
PANNEAU ATTRIBUÉ A L'ÉCOLE DE SODOMA
(Galerie Pitti, Florence.)

Que faut-il conclure de tout cela ? Dans la grande incertitude qui règne au sujet de la répartition des attributions entre les maîtres qui suivirent Léonard, une tradition s'est établie qui donne à Gianpetrino toutes les figures nues, et surtout les très nombreuses demi-figures nues qui se rattachent de près ou de loin à l'école milanaise. Il nous semble qu'il y a dans ces attributions une généralisation excessive, et déjà on a été amené à modifier certaines d'entre elles lorsqu'on a étudié les œuvres d'un peu plus près : nous avons vu notamment que Morelli avait fait passer de Gianpetrino au Sodoma la *Lucrèce* de Turin, et

Marcel Reymond, dans les notes écrites à propos de la vente Aynard, que nous avons reproduites dans cet article, a fait de même pour la *Cléopâtre*. Faudrait-il dépouiller encore Gianpetrino de tout son cortège de belles saintes dévoilées pour les attribuer à des maîtres de l'entourage du Sodoma ? Nous n'oserions pas l'affirmer, mais nous ne sommes pas éloignés de le penser.

CHARLES MARCEL-REYMOND



FRISE EN BRONZE DE LA GRILLE DES FUGGER
(Château de Montrottier.)

UN CHEF-D'ŒUVRE
DE LA RENAISSANCE ALLEMANDE EN SAVOIE

LES BAS-RELIEFS DE MONTROTTIER



CHATEAU DE MONTROTTIER
(HAUTE-SAVOIE)
D'APRÈS UN DESSIN DE M. ANDRÉ JACQUES

La France est relativement pauvre en œuvres de l'art allemand du xv^e et du xvi^e siècle, c'est-à-dire de la seule période où cet art se soit montré véritablement créateur. Le Louvre possède quelques beaux Primitifs colonais, mais les Primitifs de l'Allemagne du Sud, Franconiens, Haut-Rhénans, Souabes, Tyroliens, qui sont à certains égards beaucoup plus intéressants que les enlumineurs douceâtres de l'école de Cologne, sont absents de notre grand musée national. Quant aux grands maîtres du commencement du xvi^e siècle : Dürer et Holbein, Grünewald et Cranach, ce n'est pas au Louvre qu'on peut les juger.

Il est vrai qu'un ou deux musées de province complètent les lacunes du Louvre. Le musée de Reims possède une remarquable série d'études de portraits de l'atelier Cranach, et la victoire nous a rendu avec l'Alsace et le charmant musée de Colmar le plus grandiose chef-d'œuvre de la peinture germanique, supérieur à tout ce qu'ont jamais créé Dürer ou Holbein, le retable d'Isenheim de Mathias Grünewald¹.

1. V. le récent article publié sur ce musée et ce retable dans la *Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1921, p. 1 et suiv.

Pour la sculpture nous sommes beaucoup plus mal partagés que pour la peinture. Quelques bois de second ordre, attribuables à l'école franconienne ou souabe, de menues bribes de l'atelier des Vischer : le petit buste en bronze de Peter Vischer au Louvre, le bas-relief en plomb du Cabinet des médailles, et surtout la belle plaquette de la collection Gustave Dreyfus représentant *Orphée et Eurydice*¹, voilà à quoi se réduit l'inventaire des sculptures allemandes que nous croyions posséder en France.

Nous étions en réalité plus riches que nous ne le supposions. Deux érudits français viennent d'identifier dans un château de la Haute-Savoie quatre bas-reliefs en bronze d'une grandeur et d'une importance exceptionnelles, qui sont des œuvres certaines de Peter Vischer et de son fils Hans. M. Charles Buttin, le principal auteur de cette découverte, qui a tout récemment publié dans la *Revue Savoisienne* une savante étude sur ces bronzes², aurait été mieux qualifié que personne pour les commenter dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Comme j'avais publié en 1909 un livre sur Peter Vischer³ qui, par un heureux hasard, a servi de base à son travail, il a aimablement insisté pour que je prisse la plume à sa place en mettant à ma disposition tout le dossier de photographies qu'il avait patiemment rassemblé. C'est donc à lui que je dois le plaisir de pouvoir ajouter à mon étude déjà ancienne ce supplément inespéré.

I

Il est toujours intéressant pour un historien de l'art de reconstituer le *processus* souvent complexe d'une recherche d'attribution. Voici, au plus bref, par quelles phases a passé le travail d'identification qui a permis de mettre sous ces bronzes, avec une certitude absolue, le nom des célèbres fondeurs de Nuremberg.

En 1916, M. Léon Marès léguait à l'Académie Florimontane, fondée trente ans avant l'Académie Française par saint François de Sales et par le président Favre, père du grammairien Vaugelas, son château de Montrottier dont le donjon domine les gorges du Fier. Montrottier est, en somme, le Chantilly de l'Académie d'Annecy, un Chantilly dont les objets d'art ne sont malheureusement pas tous des œuvres de musée et qui, si les clauses du legs le permettent, gagnerait beaucoup à une sévère épuration. Au milieu des

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1876, t. I, p. 366.

2. Ch. Buttin et J. Serand, *Le dernier chef-d'œuvre de Peter Vischer*; Annecy, 1921.

3. Louis Réau, *Peter Vischer et la sculpture franconienne du XIV^e au XVI^e siècle* (coll. des « Maîtres de l'Art »); Paris, 1909, in-8.

curiosités de tout ordre qui encombrant les salles et les galeries du château se trouvaient quatre bas-reliefs en bronze que le propriétaire avait fait déposer par terre en attendant de leur trouver une place et un nom.

Ces bas-reliefs attirèrent immédiatement l'attention de M. Ch. Buttin, président honoraire de l'Académie Florimontane. L'opinion généralement admise était que ces bronzes, dont les sujets rappelaient certaines estampes de Mantegna, étaient de provenance italienne. Mais l'œil exercé de M. Buttin, qui est assurément depuis la mort de Maurice Maindron le spécialiste de la science des armures le plus compétent de France, n'eut pas de peine à reconnaître sur un des bas-reliefs les armoiries de Nuremberg qu'il avait vues maintes fois poinçonnées sur les armes fabriquées par les *plattner* nurembergeois.

Un autre écusson était chargé d'une harpie couronnée, emblème personnel de l'empereur Charles IV, roi de Bohême, dont on connaît les attaches avec la ville de Nuremberg où il promulgua sa Bulle d'or. Ces observations héraldiques devaient nécessairement aiguiller les recherches non plus vers les ateliers padouans, mais vers la fonderie nurembergeoise.

C'est alors que M. J. Serand, archiviste-adjoint de la Haute-Savoie et conservateur du château-musée de Montrottier, eut l'idée d'ouvrir à la Bibliothèque d'Annecy le livre que j'avais publié sur *Peter Vischer et la sculpture franconienne*. Il fut frappé par le passage où je signalais la disparition d'une magnifique grille en bronze de style italien, commandée par les Fugger pour leur chapelle funéraire d'Augsbourg et rachetée ensuite par le Magistrat de Nuremberg pour la décoration de son hôtel de ville. J'ajoutais en note que, suivant une ancienne tradition, cette grille aurait été vendue au commencement du ^{xix}^e siècle à un Lyonnais. Cette note fut pour M. Serand un trait de lumière. Il savait, en effet, que M. Marès tenait les bronzes de Montrottier de son beau-frère, M. Frèrejean, qui descendait d'une famille de fondeurs lyonnais. L'hypothèse d'après laquelle ces bronzes auraient fait partie de la grille de Peter Vischer commençait donc à prendre corps.

Mon livre suggérait le moyen de la vérifier. J'ajoutais, en effet, que le Musée Germanique de Nuremberg possédait des dessins de la grille disparue. Il suffisait de confronter ces dessins avec les originaux pour faire la preuve.

C'est à quoi s'employa activement M. Ch. Buttin, que ses études sur l'armurerie avaient mis en relations avec le directeur du Musée Germanique. Il lui demanda les photographies des dessins dont je signalais l'existence. Celui-ci, après s'être fait beaucoup prier, finit par envoyer une petite photographie d'un tiers de la frise représentant un combat de centaures.

Ce médiocre document suffit cependant à M. Buttin pour constater l'identité absolue de la frise de Montrottier avec ce croquis. Désespérant d'obtenir communication des autres dessins, il vint consulter à la Bibliothèque Doucet l'album des *Oeuvres de Peter Vischer* publié vers 1860 par Lübke¹. Il eut l'agréable surprise de constater que les planches de cet ouvrage reproduisaient précisément les dessins du Musée Germanique, lesquels concordaient trait pour trait avec les bas-reliefs de Montrottier². C'était la preuve, sans contestation possible, que ces bronzes prétendus italiens provenaient bien de cette fameuse grille des Vischer dont, depuis plus d'un siècle, l'art allemand déplorait la perte.

En somme, la part de M. Buttin dans ce travail d'identification a été tout à fait prépondérante. Il nous plaît de constater qu'une découverte aussi capitale pour l'histoire de l'art allemand est due exclusivement à l'érudition française.

II

L'histoire de cette grille, dont les plus beaux fragments ont inopinément reparu dans un vieux castel savoyard, est facile à reconstituer.

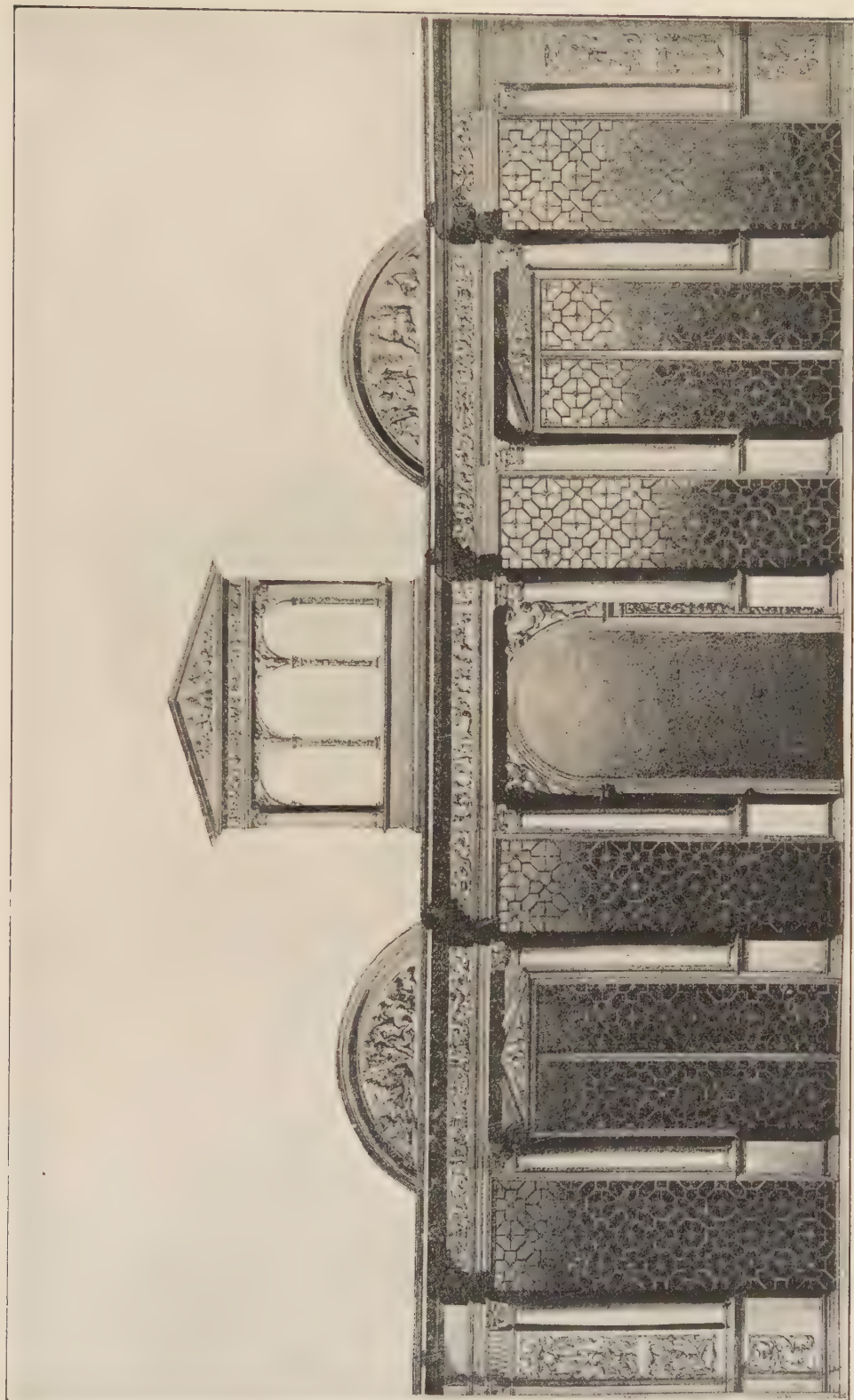
Nous savons par les documents d'archives que, l'année même où l'empereur Maximilien commandait à Peter Vischer deux statues en bronze pour la décoration de son tombeau dans l'église des Franciscains d'Innsbruck, les Fugger d'Augsbourg, les plus riches banquiers de l'Europe, passèrent contrat avec le célèbre fondeur de Nuremberg, qui était alors à l'apogée de sa renommée, pour une grille destinée à clore leur chapelle funéraire dans l'église Sainte-Anne³. Peter Vischer leur soumit un dessin (*visierung*) qui fut agréé et se mit aussitôt à l'œuvre. Mais quand son fils Hermann revint de Rome en 1516 avec ses cartons bourrés d'estampes italiennes, le vieux maître, qui inclinait déjà vers l'idéal de la Renaissance, crut devoir modifier son premier projet afin de le rendre plus conforme à la « manière welche ». Ce raffinement de conscience artistique devait lui attirer de cruels mécomptes. A la mort des Fugger, leurs héritiers refusèrent d'exécuter le contrat sous prétexte que la maquette n'était pas conforme à la commande. Lorsque Peter Vischer mourut en 1529, le litige était encore pendant.

Pour liquider cette affaire, qui menaçait de s'éterniser, le seul fils survivant du vieux fondeur, Hans Vischer, se résigna à transiger à l'amiable. Les

1. Lübke, *Peter Vischer's Werke mit Text*; Nürnberg, s. d.

2. Chose curieuse : le dessin dont la photographie fut communiquée par le Musée germanique n'est pas reproduit dans la publication de Lübke.

3. Halm, *Studien zur Augsburger Bildnerei der Frührenaissance*; Berlin, 1920.



RESTITUTION DE LA GRILLE DE LA GRANDE SALLE DE L'HÔTEL DE VILLE DE NUREMBERG
DESSIN AU LAVIS PAR HAMMER

héritiers Fugger faisaient abandon d'un acompte de 1437 florins qui avait été versé à Peter Vischer, mais ils refusaient de prendre livraison de la grille, dont Hans Vischer pouvait librement disposer. Le malheur est que ce « laissé pour compte » était d'un placement difficile. Le seul acheteur possible était la Ville de Nuremberg, qui, profitant de la situation, racheta en 1530 à vil prix la grille dédaignée par les Augsbourgeois.

Mais quelle destination donner à cette clôture de chapelle ? Le Magistrat de Nuremberg la déposa d'abord à l'Arsenal, où il l'aurait peut-être oubliée si le comte palatin Othon-Henri, le bâtisseur du fameux Otto-Heinrichsbau du château de Heidelberg, n'avait fait mine d'en demander la cession pour son castel de Neuburg. Les conseillers de la ville libre, craignant d'être réduits à faire un cadeau forcé, s'empressèrent de trouver une affectation à la grille et ordonnèrent à Hans Vischer de l'adapter à la décoration



FRISE EN BRONZE DE LA GRILLE DES FUGGER, PAR PETER VISCHER (DÉTAIL)
(Château de Montrottier.)

de leur salle de délibérations. C'était un travail considérable : aussi l'ouvrage remanié et complété ne fut-il mis en place qu'en 1540, vingt-cinq ans environ après la commande des Fugger.

Une restitution très fidèle de l'architecte Hammer d'après des dessins exécutés au commencement du siècle dernier nous permet de nous rendre un compte exact de la disposition de cette grille. Elle formait dans la grande salle de l'hôtel de ville une sorte de jubé en métal ajouré, séparant l'emplacement affecté au public du sanctuaire réservé au Conseil. Au-dessus des trois portes qu'encadraient de sveltes colonnettes corinthiennes posées sur de hauts stylobates, régnait une frise continue ornée de bas-reliefs en bronze. Les deux portes latérales étaient couronnées d'un fronton cintré, tandis qu'au-dessus de la porte centrale se dressait un élégant portique à fronton triangulaire dont les trois arcatures répétaient en petit la division tripartite de la grille. L'ensemble de cette composition savamment rythmée devait produire un très heureux effet décoratif.

Tel n'était plus, sans doute, le sentiment des bourgeois de Nuremberg en l'an 1806, car ils décidèrent, sans éveiller la moindre protestation, de vendre

ce chef-d'œuvre à l'encan comme « métal hors d'usage ». Honteux sans doute de ce vandalisme, l'inspecteur des monuments von Haller, chargé de la dépose, fit dessiner avec grand soin tous les bas-reliefs, dont il tenait à garder au moins le souvenir. La grille fut adjugée pour 12 000 florins à un Nurembergeois, qui la revendit à un fondeur de canons lyonnais, M. Frèrejean, comme provenant de Pologne. Celui-ci ne se sentit pas le courage d'envoyer à la fonte une œuvre d'art aussi remarquable : il se réserva quatre bas-reliefs qu'il mit en sûreté dans sa propriété de Saint-Cyr au Mont-d'Or.

Pendant plus d'un siècle personne ne se douta qu'un Français avait sauvé ce que les Bavaois avaient vendu comme de la vieille ferraille. Tous les critiques d'art, allemands et étrangers, se contentaient d'enregistrer avec regret la disparition du fameux *gitter* qu'on croyait perdu sans retour. Il fallut que l'héritier des Frèrejean, M. Marès, transportât ces bas-reliefs dans



FRISE EN BRONZE DE LA GRILLE DES FUGGER, PAR PETER VISCHER (DÉTAIL)
(Château de Montrottier.)

son château de Savoie et que ce château fût légué à l'Académie Florimontane pour que le trésor caché reparût à la lumière.

III

Les deux frises et les deux frontons qui sont exposés aujourd'hui dans une *loggia* du château de Montrottier¹ ne représentent qu'une partie de l'ensemble conçu par Hans Vischer. Si nous nous reportons à la restitution de l'architecte Hammer, nous constatons qu'il nous manque, en faisant abstraction des éléments architectoniques et en ne tenant compte que des morceaux de sculpture, le petit portique central avec sa frise et son fronton, les revers des deux frontons cintrés des portes latérales, une frise à rinceaux qui faisait pendant à celle que nous possédons, et les écoinçons de la porte centrale. Si

1. La présentation actuelle n'est pas très satisfaisante. Ces quatre fragments sont séparés par une porte : il faudrait les grouper sur un même panneau pour qu'on pût les voir d'un seul coup d'œil. Une photographie agrandie du dessin au lavis de Hammer serait indispensable pour que le visiteur pût se rendre compte de leur agencement primitif.

regrettables que soient ces pertes, le discernement du fondeur lyonnais nous a conservé les éléments les plus significatifs de cette composition.

Les deux frises étroites, qui mesurent toutes deux 2^m73 de long sur 0^m37 de large, sont aussi différentes que possible par leurs sujets : l'une est presque purement ornementale, tandis que l'autre est historiée.

La frise à rinceaux jouait, avec son pendant disparu, le rôle d'un encadrement. Elle se compose de feuillages d'un modelé gras, qui, de chaque côté de deux combattants nus montés sur des dauphins, enroulent leurs amples volutes terminées par des têtes ailées de chérubins.

La frise à personnages, qui formait le motif central, est beaucoup plus intéressante : elle représente le passage à gué d'un fleuve par une peuplade poursuivie par des Centaures. La composition se divise en trois parties d'importance inégale. A gauche, deux hommes de la tribu tiennent tête cou-



FRISE EN BRONZE DE LA GRILLE DES FUGGER, PAR PETER VISCHER (DÉTAIL)
(Château de Montrottier.)

rageusement à trois Centaures armés de bâtons et de boucliers en écailles de tortue ; l'un d'eux a réussi à s'emparer d'un enfant qui appelle désespérément sa mère. « Ces Centaures », écrit très justement M. Buttin, « paraissent avoir été, dans la pensée de l'artiste, les divinités du fleuve que violaient les fuyards : car leurs pieds, au lieu d'être des sabots de cheval, sont des griffes palmées, et leurs flancs sont munis de nageoires de poissons. »

A la faveur de ce combat d'arrière-garde, la tribu s'empresse de traverser le fleuve : c'est le sujet qui occupe tout le centre de la frise. Hommes et femmes poussent et excitent à qui mieux mieux le bétail indolent. Les enfants, trop petits pour passer à gué, sont juchés à califourchon sur des bœufs et se cramponnent tant bien que mal à leurs cornes ; d'autres sont portés sur une espèce de litière ; ils ne paraissent pas d'ailleurs se douter du danger et s'amuse à souffler dans des trompettes pour faire chorus aux bergers. On remarquera que, pour mettre de la variété dans ce défilé, l'artiste a très ingénieusement marqué la différence de niveau du lit du fleuve, qui va en s'approfondissant vers la droite : l'arrière-garde a de l'eau jusqu'à

mi-jambes ; le gros sonneur de trompe du milieu en a jusqu'à mi-cuisses, tandis que les porteurs de litière disparaissent dans l'eau jusqu'à mi-corps.

Sur la berge vers laquelle se hâtent les fugitifs, un faune et une faunesse sont tranquillement assis côte à côte et jouent l'un de la flûte de Pan, l'autre du violon. Le violon est un instrument qui semble un peu moderne pour une faunesse ; mais les artistes de la Renaissance ne se souciaient guère de ces anachronismes. Dans la célèbre plaquette d'*Orphée et d'Eurydice* qu'on attribue à Peter Vischer le jeune, Orphée remplace également sa lyre traditionnelle par un violon ; et c'est sur un violon que joue l'Apollon du *Parnasse* de Raphaël.

Cette composition un peu incohérente manque évidemment d'unité : on a l'impression que l'artiste s'est contenté de mettre bout à bout trois estampes italiennes. Le faune et la faunesse n'ont aucun rapport avec le sujet, à



FRISE EN BRONZE DE LA GRILLE DES FUGGER, PAR PETER VISCHER (DÉTAIL)
(Château de Montrottier.)

moins qu'on ne voie dans ces divinités sylvestres le pendant des divinités fluviales qui harcèlent les fuyards sur la rive opposée, le symbole de la forêt accueillante après le fleuve hostile.

Quoi qu'il en soit, on s'étonne que Peter Vischer ait pu faire choix d'un pareil sujet pour décorer la grille d'une chapelle funéraire. Sans doute les huchiers du Moyen âge ne se faisaient pas scrupule d'asseoir les chanoines sur des « miséricordes » obscènes, et l'on sait qu'avec la Renaissance tous les dieux du paganisme firent irruption dans nos églises. Cependant, si averti que l'on soit de ces licences, on ne peut s'empêcher de trouver que le fondateur allemand manqua de tact en introduisant dans le décor d'une chapelle des divinités mythologiques et un faune trop visiblement ithyphallique.

Les sujets des frontons ne sont pas d'inspiration plus chrétienne : mais, comme ils ont été exécutés pour un édifice civil, leur paganisme n'a rien de choquant. Ils se distinguent des frises, qui sont traitées en bas-relief, par un haut-relief très accentué : les figures s'enlèvent presque en ronde-bosse.

La composition de ces deux frontons cintrés est rigoureusement symétrique. Au milieu un écusson ; de chaque côté une mêlée de combattants nus.

Le fronton qui porte l'écusson de Nuremberg rappelle la frise centrale, en ce sens que le combat a lieu dans un fleuve ; des hommes à pied y luttent contre des cavaliers, tandis que dans le fronton dont l'écusson est chargé d'une harpie le combat se livre avec des Centaures qui, cette fois, sont des Centaures classiques, mi-hommes mi-chevaux, avec des touffes de poils à la ceinture. L'habileté de la composition est remarquable. Il était difficile de faire tenir dans ce champ restreint une lutte qui ne fût ni confuse ni monotone, plus difficile encore peut-être de rattacher cette mêlée aux écussons armoriés qui tiennent le milieu du panneau. Hans Vischer a résolu à merveille ces difficultés. Pour dramatiser la scène, il a nettement marqué les alternatives du combat. Si, à droite, les hommes semblent avoir le dessus, à gauche ce sont les Centaures qui reprennent l'avantage : l'un d'eux menace



FRONTON EN BRONZE DE LA GRILLE DE L'HOTEL DE VILLE DE NUREMBERG

PAR HANS VISCHER

(Château de Montrottier.)

avec une mâchoire d'animal son adversaire abattu, qui, furieux de son impuissance, se cramponne à sa jambe et la mord avec rage. Il a aussi relié fort habilement les combattants aux armoiries : deux d'entre eux, sans cesser de prendre part à la lutte, posent une main sur l'écusson et font ainsi fonction de « tenants » (*Schildhalter*).

La valeur artistique de ces sculptures ressort assez clairement d'une description, même sommaire, pour n'avoir pas besoin d'être soulignée. Les bas-reliefs de Montrottier sont assurément, avec le tombeau de saint Sébald resté à Nuremberg, l'œuvre capitale de l'atelier Vischer et celle qui témoigne le mieux de la conversion de l'art médiéval allemand à la Renaissance italienne. On peut reprocher à la châsse de saint Sébald d'être une production hybride, mi-gothique, mi-Renaissance : les bas-reliefs de la grille Fugger appartiennent, au contraire, intégralement au style de la Renaissance.

Deux questions se posent à propos de ce chef-d'œuvre. Quelles sont les sources dont il dérive? Quelle est, puisqu'il s'agit d'une œuvre collective, la part de collaboration du père et du fils? Nous ne pouvons ici, faute de place, qu'effleurer ces deux problèmes qui mériteraient l'un et l'autre une étude approfondie.

Les origines de nos bas-reliefs doivent être recherchées dans l'art italien de la Renaissance et, plus précisément, dans l'art de la Haute-Italie. C'est de Padoue et de Venise que les fils de Peter Vischer ont rapporté la majeure partie de leurs trouvailles. Nous estimons, avec M. Buttin, que les estampes d'Andrea Mantegna, dont l'influence a été si décisive sur la formation de Michel Pacher et du jeune Dürer sont aussi la source principale où ont puisé les Vischer. A défaut de concordances rigoureuses qu'on découvrira



FRONTON EN BRONZE DE L'HOTEL DE VILLE DE LA GRILLE DE NUREMBERG
PAR HANS VISCHER
(Château de Montrottier.)

peut-être un jour, quelques détails caractéristiques suffisent à déceler ces emprunts : par exemple les pieds palmés et les nageoires des centaures marins, le fragment de mâchoire que brandit un des combattants, le bouclier en crâne de cheval qui apparaît dans le dessin d'un troisième fronton reproduit par Lübke.

Dans son album de planches, Lübke attribue à Peter Vischer les frontons aussi bien que les frises : c'est une erreur évidente qu'il aurait pu aisément éviter avec un peu de réflexion, en se reportant à l'historique qu'il donne lui-même de l'exécution de cette grille. Il est très facile de faire le départ entre l'œuvre du père et celle du fils. Les deux frises qui appartenaient à la grille destinée aux Fugger d'Augsbourg sont l'œuvre de Peter Vischer, seul ou en collaboration avec ses fils. Les deux frontons, qui portent des écussons aux armes de Nuremberg et de son protecteur Charles IV de Bohême, n'ont pu être exécutés que pour la ville de Nuremberg entre 1530 et 1540, c'est-à-

dire après la mort de Peter Vischer et de ses deux fils aînés : ils sont donc l'œuvre propre et exclusive de Hans Vischer, le dernier représentant de la dynastie.

La découverte des frontons de Montrottier permettra désormais d'assigner dans l'histoire de la sculpture allemande une place beaucoup plus importante à ce Hans Vischer qui était injustement éclipsé par la gloire paternelle. A sa statue d'*Apollon tireur d'arc* de la fontaine de l'hôtel de ville de Nuremberg on associera désormais les deux admirables hauts-reliefs de Montrottier. Par l'habileté de la composition, par la variété des mouvements et des attitudes, par l'étendue des connaissances anatomiques, par la perfection de la technique de la fonte à cire perdue, sans la moindre retouche, ces combats de Centaures méritent d'être rangés parmi les œuvres les plus remarquables de la Renaissance allemande.

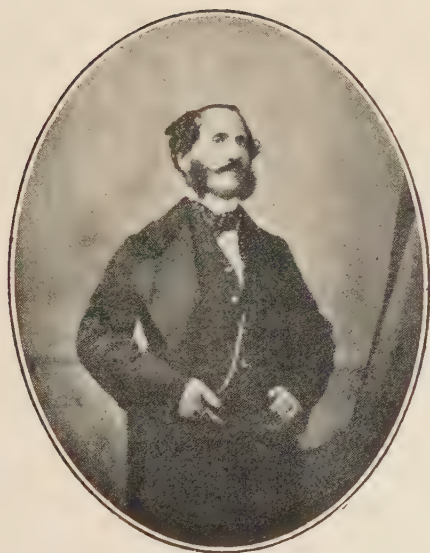
Scellés dans un mur du château de Montrottier, à l'abri des convoitises du Musée Germanique, qui était disposé à faire les plus grands sacrifices pour s'en assurer la possession, les chefs-d'œuvre des célèbres bronziers de Nuremberg, sauvés par un Français et identifiés par la science française, compteront dorénavant parmi les plus précieux trésors d'art de la Savoie. Cette province, aussi pauvre en œuvres artistiques que riche en beautés naturelles, n'offrait guère jusqu'à présent, en fait de sculptures, à la curiosité de l'archéologue et de l'artiste que les bas-reliefs de l'église du Bourget, les stalles de la cathédrale de Saint-Jean-de-Maurienne et les déplorables tombeaux italiens de l'abbaye de Hautecombe. La Savoie et l'Académie Florimontane pourront maintenant se vanter de posséder à Montrottier le monument le plus remarquable de la sculpture allemande de la Renaissance qui soit en France.

LOUIS RÉAU



ALFRED DE DREUX

(1810-1860)



PORTRAIT D'ALFRED DE DREUX
D'APRÈS UNE PHOTOGRAPHIE

Au milieu du siècle dernier, il y avait toujours en montre chez Weyl, qui tenait boutique rue du Bac, une toile d'Alfred de Dreux. Cette toile représentait un cheval, et ce cheval, après avoir arrêté les passants, trouvait acheteur, — infailliblement. Un autre cheval le remplaçait, dont le sort était identique. Ce succès datait de loin. Alfred de Dreux le devait un peu à la mode et beaucoup à la connaissance de son sujet. Excellent cavalier, il aimait les bêtes fines et ardentes, et, tout jeune, il avait appris à les dessiner.

Forcément, il ajouta à cette étude celle du chien, précieux auxiliaire des scènes hippiques. Ces scènes furent tout de suite animées par la présence des jockeys, lads, grooms, piqueurs, amazones, habits rouges. Ainsi, du thème favori le peintre tira des variantes multiples très flatteuses pour un monde où les courses, la chasse et les plaisirs de l'équitation étaient en grande faveur. Par des qualités d'élégance innée, par un jeu habile de lignes courbes ou fuyantes, par une couleur extrêmement lumineuse, il sut plaire à la meilleure société, et son crédit s'affirma sans heurt, faisant de lui une des figures les plus en vue des règnes de Louis-Philippe et de Napoléon III. Une ou deux fois il aborda la peinture d'histoire ; plus fréquemment il composa des bluettes sentimentales, qui frappèrent surtout le grand

public. Une pointe d'*humour* perce çà et là, — pâle reflet de l'*humour* britannique, — ainsi qu'une certaine affectation d'attitude qui répondait au goût du moment.

Aujourd'hui, le temps a fait son œuvre habituelle de justice et de sélection ; et de toutes ces toiles innombrables, presque jamais datées, qui virent le jour entre 1831 et 1860, il se dégage un charme qu'il serait vain de nier, charme d'une société disparue qui s'impose de plus en plus à notre curiosité, charme d'un art un peu artificiel et d'une qualité souvent inégale par suite d'une production trop hâtive, mais dont le style s'avère si nettement, qu'il n'est pas besoin d'être averti pour découvrir du premier coup d'œil, entre cent tableaux d'une exposition, un Alfred de Dreux. Cette distinction facile est une preuve de personnalité. Pourtant on a méprisé longtemps ces scènes de la vie sportive. Le sujet est-il en art une cause d'infériorité ? Pareil ostracisme serait détestable ; il menacerait d'amoindrir notre patrimoine immense et magnifique.

Alfred de Dreux est né à Paris en 1810. L'histoire de sa vie est impossible à écrire parce que le souvenir en est perdu. Il faut se contenter de quelques dates, de quelques menus faits, pauvre glane, bien légère, arrachée difficilement à l'oubli.

Son père était architecte ; élève de Percier et de Fontaine, il obtenait, en 1815, le grand prix d'architecture et partait pour l'Italie, avec femme et enfants. Charles Blanc rapporte, en effet, que la jeunesse d'Alfred de Dreux se passa à Rome¹. Prime jeunesse vraiment ! et peut-on s'étonner que les chevaux du Quirinal n'aient pas touché son imagination ? D'ailleurs, aucune forme classique ne tourmentera jamais sa pensée ; l'exemple de son père sera sans effet. Quand il dessinera le *Maquignon*, — crayon conservé au Musée du Louvre et qui porte à droite cette note manuscrite : « dessin d'Alfred de Dreux à 13 ans² », — la scène sera campagnarde et le cheval un solide percheron.

Le stage à la Villa Médicis terminé, son père fit, en compagnie d'Huyot et de l'Anglais Donaldson, un voyage d'étude en Grèce et en Asie-Mineure, dont il existe une relation inachevée. Il est probable que pendant ce temps Alfred de Dreux resta sous l'égide maternelle avec ses deux sœurs. En tout cas, il revint assez tôt à Paris pour connaître Géricault. Conduit par son oncle Dedreux-Dorcy, il fréquente l'atelier du maître, et ceci est très impor-

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1860, t. I, p. 332-336 ; article nécrologique reproduit, sauf quelques variantes, dans l'*Histoire des Peintres : École française*.

2. Ce crayon fait partie d'un album donné par M^{me} Roll en 1907. Le Louvre ne possède aucune toile d'Alfred de Dreux.

tant : en regardant peindre Géricault, la vocation se précise. Alfred de Dreux s'intéresse de plus en plus aux chevaux. Il voudrait bien les monter et les dessiner en amateur, mais des revers de fortune l'obligeront à gagner sa vie.

A quinze ans, il ébauche une grande toile, *Mazeppa*, qui fut adjugée 110 francs à la vente de son atelier après décès, le 8 mai 1860¹. Le sujet était inspiré — copié plutôt — du *Mazeppa* de Géricault, peint vers 1823, d'après le poème de Lord Byron. Autre fait qui mérite d'être rappelé : en 1820, Géricault avait été en Angleterre ; il en avait rapporté sa *Course d'Epsom* et des études de pur sang qui frappèrent les yeux et l'esprit de l'enfant. La filiation dès lors est certaine. Après la mort de Géricault, il pourra passer dans l'atelier de Léon Cogniet, sans céder aux objurgations de ce nouveau maître qui veut le convertir à la peinture d'histoire. Si plus tard, — bien plus tard, en 1853, — il revendiqua l'honneur d'avoir été son élève, cette revendication sera de pure forme et précédera la liste des honneurs acquis². Son vrai maître fut Géricault. C'est de lui qu'il tient le caractère moderne de sa composition, et c'est à lui qu'il pense en brossant son *Cuirassier combattant*, son *Petit trompette* (Salon de 1834), et ses *Courses* qui servent de trait d'union, — on l'a trop oublié, — entre les chevaux volants d'Epsom et ceux de Degas, étudiés après la découverte de 1879. Enfin, il aura d'autres maîtres inavoués : les paysagistes et les animaliers anglais.

La précocité d'Alfred de Dreux serait remarquable si elle n'était pas un trait qui appartient à son époque. On arrive tôt ou l'on n'arrive pas ; la cinquantaine n'est pas nécessaire pour acquérir un nom. A vingt et un ans Alfred de Dreux était parvenu « au dernier terme de son ambition » et même « à l'apogée de son talent³ ». Qu'avait-il fait pour cela ? Il avait débuté au Salon avec un *Intérieur d'écurie* et un *Cheval sautant un fossé*. Sa réussite facile l'incita malheureusement à répéter trop souvent les mêmes sujets ; mais ceux-ci plaisaient au beau monde qu'il fréquentait. L'intransigeance de ce beau monde à l'égard de tout ce qui n'était pas gracieux et aimable est notoire. N'oublions pas que le comte Horace de Viel-Castel se félicitait d'avoir fait refuser à une exposition des tableaux de Courbet ; il croyait ainsi déjouer « la mauvaise plaisanterie du chef d'école de l'ignoble⁴ ». N'appartenant point à l'école de l'ignoble, Alfred de Dreux était très apprécié. Et c'est confiant dans ses moyens et son renom, qu'il écrivait, en 1842, au ministre de l'Intérieur, — pour obtenir une commande souhaitée vivement : « Je

1. Le produit total dépassa 12 000 francs.

2. Médaille de 3^e classe, 1834 ; médailles de 2^e classe, 1844 et 1848 ; croix de la Légion d'honneur, 16 août 1857.

3. Charles Blanc (*Gazette des Beaux-Arts*, 1860, t. I, p. 333).

4. *Mémoires*, t. II, p. 212 (22 juillet 1853).

n'ose pas ajouter que ma spécialité étant de peindre des Gens à cheval, et y ayant réussi souvent, j'espère parvenir à joindre au mérite de la ressemblance, celui de faire un tableau dont le Roi et Votre Excellence seront satisfaits ». Le comte de Morny appuya la demande, et l'artiste fut chargé d'exécuter le portrait équestre du duc d'Orléans, achevé à la fin de 1843, et payé 6000 francs sur la caisse du crédit des encouragements¹.

Outre des « Gens à cheval » très nombreux dès cette époque, Alfred de Dreux avait alors à son actif deux tableaux d'histoire : le *Martyre de saint Hippolyte* (Salon de 1836) et la *Bataille de Baugé* (Salon de 1839).

Le premier tableau a échappé jusqu'à présent à nos recherches, et nous ne le connaissons que d'après les opinions contemporaines, unanimes à louer la belle tenue des chevaux et à déplorer l'anatomie du martyr. Quant à la *Bataille de Baugé*, elle fut exhumée du Musée de Narbonne, en 1900, pour paraître à la Centennale, de sorte que dans cette grande œuvre d'équité, qui rétablissait à leur place tant de sacrifiés, Alfred de Dreux faisait figure de peintre d'histoire. Cette mésaventure lui fit du tort².

Ces deux tableaux furent peut-être le résultat de suggestions amicales, et certainement la conséquence des idées ambiantes. La peinture d'histoire était la mieux considérée ; elle portait vers ce sublime dont on parlait beaucoup et que l'on cherchait avec ardeur depuis David. Le prosélytisme fougueux de Delacroix semble avoir touché à ce moment-là Alfred de Dreux. L'allure tourmentée de sa *Bataille* décèle cette influence occulte. Par la suite, il conservera sur sa palette certains coloris dont il usera parfois comme un orientaliste.

Pour se porter garant de l'authenticité de cette *Bataille*, il se dépêche de citer Anquetil, de Barante et Walter Scott, — trois noms que l'on ne rencontre pas sans surprise. En réalité, il s'agissait seulement de trouver un prétexte à une étude de chevaux. Mais le sujet était héroïque, et l'artiste devait en éprouver une gêne certaine. De plus, faire grand ne convenait ni à son pinceau, ni à son tempérament, encore moins à son imagination. Combien de fois, à propos d'autres toiles de grandes dimensions, la critique hargneuse le renvoya-t-elle à ses petits tableaux et lui reprocha-t-elle des fautes de perspective ! On était, à cette époque, rigoureux sur les principes, et certains partis pris que l'on excuse aujourd'hui, et même que l'on admire,

1. Archives Nationales, dossier de Dreux, F²¹ 24. Ce portrait du duc d'Orléans est au Musée de Bordeaux.

2. On a pu voir une vingtaine de toiles d'Alfred de Dreux à une exposition : « Le Sport dans l'Art », en 1885, à la galerie Georges Petit, quelques portraits dans les rétrospectives de Bagatelle aux alentours de 1910, et des scènes de chasse à l'exposition des Peintres et Sculpteurs de chevaux, en 1913, au Grand Palais.

comme une preuve d'audace ou d'originalité, étaient alors sévèrement honnis.

Après l'échec de sa *Bataille*, Alfred de Dreux ne s'obstina point ; il fallait vivre. Et, l'année suivante, il envoyait derechef au Salon des chevaux sans aucun appareil guerrier, des chevaux « fins », — comme l'on disait alors pour désigner les pur-sang, — bâtis uniquement pour la chasse, le trot ou



LA BATAILLE DE BAUGÉ, PAR ALFRED DE DREUX
(Musée de Narbonne.)

la parade. Mais à ce même Salon figurait une toile étonnante, *La Fuite*¹, modèle typique du romantisme d'Alfred de Dreux.

Ce romantisme est empreint de tous les défauts et de toutes les exagérations que M. Léon Rosenthal signala ici dans sa très savante étude sur la *Peinture romantique*². Décrit dès son apparition, parce qu'on le jugeait trop fade et trop maniéré, le romantisme d'Alfred de Dreux l'est encore aujourd'hui pour des raisons identiques. Mais il se peut que dans un avenir prochain l'excès même de fadeur et de manières confère à ces compositions de rares particularités. Victorieuses de la mode qui déclassa les

1. Intitulée aussi *La Rencontre*, *L'Enlèvement*, *La Course au baiser*. Lithographiée souvent avec des variantes.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, t. I, p. 89 et 225 ; t. II, p. 235.

œuvres comme les effets, elles acquerront finalement une grâce convaincante dans l'évocation d'un passé dont elles sont l'image spirituelle, bien que très forcée. Les *Amazones de fantaisie* d'Alfred de Dreux, montées sur leurs haquenées enrubannées, sont goûtées au même titre que des figurantes d'une mascarade. Que seront-elles plus tard ? De surprenantes figures désuètes, attestant par leurs allures folles, mélancoliques ou théâtrales les inclinations d'une époque tumultueuse où l'on faisait tout « avec âme », même



AMAZONE DE FANTAISIE, PAR ALFRED DE DREUX
(Appartient à M. Georges Vandoyeur.)

quand l'âme était absente du sujet. Et entre cent de ces *Amazones* qui attendent, espèrent, se désolent, se pavanent ou se compromettent, — qu'elles s'appellent Octavie, Diana ou Julie, — il y en a une, celle de la *Fuite*, qui les résume toutes, et par son costume précieux, et par son geste enamouré.

Vêtue d'une défroque moyenâgeuse, elle est assise, sur un cheval qui détaille à fond de train, aussi confortablement que sur un pouf. Il ne s'agit pas d'une figure de haute école. Elle fuit avec un ravisseur qui trouve, au milieu du tourbillon, l'adresse et

la présence d'esprit de lui prendre un baiser. Elle le lui rend ; son assiette est si solide et son aveuglement si grand ! Et, pour faire la scène plus touchante, les deux coursiers furieux imitent l'amazone et le cavalier. On dirait un passage de Nodier, corrigé par Eugène Süe. Jamais Victor Adam n'a montré pareil mépris du réel, ni Achille Giroux, ni Godefroy Jadin, ni même Guérard dans ses assauts de vitesse et ses courses de chars. La fougue d'Alfred de Dreux se joue des obstacles naturels avec une désinvolture quelquefois singulière. Mais dans l'aquarelle de *La Fuite*, premier jet remarquable d'une scène déformée trop souvent par des crayons maladroits, la

séduction du mouvement et la fantaisie de la couleur sont telles, que toutes les objections disparaissent.

L'historiette romantique d'Alfred de Dreux sera édulcorée pour satisfaire la clientèle de l'éditeur-lithographe, édulcorée à tel point que Charles Blanc appellera, sans méchanceté d'ailleurs, son auteur « le feuilletoniste de la peinture ». Elle se répètera incessamment. Les *Châtelaines* tiendront le premier rang, toujours solitaires, toujours rêveuses, toujours pleines d'illusions. Il y aura place pour le château à tourelles, — car Viollet-le-Duc règne, —



LA FUITE, AQUARELLE PAR ALFRED DE DREUX

(Collection Joseph Reinach.)

les arbres chenus, la rivière sinueuse d'où s'élève la brume, et les chiens, terres-neuves ou lévriers, compagnons et confidents de ces trop belles délaissées. L'une glisse un billet dans le creux d'un tronc (*Illusions*), l'autre attend tristement l'ami de son cœur (*Seule au rendez-vous*), la troisième regrette un disparu (*La Douleur partagée*, Salon de 1846) ; mais ce sont des chagrins à fleur de peau qui n'empêchent point les poses gracieuses et les attifements soignés.

Une émotion plus vraie, une mélancolie plus profonde animaient les héroïnes de Marguerite Gérard. Son *Espoir du retour* est aussi une historiette, mais d'un sens autrement intime et significatif. Et il faut bien recon-

naître que dans l'élégie les femmes exercent un privilège qu'elles tiennent de leur sensibilité affinée et surtout de leur résignation. Les pleurs de Marceline Desbordes-Valmore coulent toujours ; on commence à s'apercevoir de leur qualité. Alfred de Dreux peignit ses *Châtelaines* et ses *Amazones* comme un dandy pour lequel les aventures se succèdent aimablement, sans amener ni douleur ni catastrophe. Mais dans quelques études de femmes, délicatement traitées, comme celle que nous reproduisons, son humeur prime-sautière l'emporte avec avantage sur le sentiment, et il en résulte de piquantes effigies, véritables instantanés qui attestent sa virtuosité de coloriste.

*
* *

En 1845, des traces de l'influence anglaise apparaissent nettement sur certaines toiles d'Alfred de Dreux, et aussitôt Baudelaire les dénonce dans son *Salon* de cette année¹. A vrai dire, on les relève bien avant cette époque, mais il est malaisé de préciser une date, de même une origine exacte. Des œuvres de Stubbs et de Morland ont pu être connues, des albums d'Alken feuilletés, des scènes d'Henderson étudiées ; nous n'en saurons jamais rien. Mais, contrairement à ce qui a été écrit jusqu'à présent, notre conviction est qu'Alfred de Dreux alla en Angleterre avant la révolution de 1848. Une preuve existe : la lithographie d'une *Visite de S. M. Louis-Philippe à S. M. la Reine Victoria au château de Windsor*, datée d'octobre 1844. Il est difficile d'admettre que cette composition ait été imaginée de toutes pièces. En outre, dès avril 1844, l'Anaglyphic Company publiait la série des *Motifs équestres*, bonne indication pour avancer que le peintre jouissait alors en Angleterre d'une certaine vogue.

Sans nul doute il a eu connaissance des tableaux d'animaux de Landseer. Il n'est pas le seul : Godefroy Jadin puisa à la même source. La similitude entre *Low life-High life*² et *Riche et pauvre* (Salon de 1845) est flagrante. Titre et idée sont pastichés ; mais des fioritures et une évidente mièvrerie donneront à la composition d'Alfred de Dreux un caractère de simple vignette, tandis que le contraste peint par Landseer offrira à l'insulaire qui aime la parabole matière à de profitables réflexions. C'est là une différence capitale, résultat du génie particulier à chaque nation.

Le public français apprécia les chiens d'Alfred de Dreux ; et d'autres scènes et portraits de chiens suivirent : *La Pomme de discorde*, *Digestion*, *Démoc-Soc*, *Aristo* ; en même temps, le chat fit son apparition dans *La Pour-suite* et *Déception*, ainsi que le rat chassé par des bouledogues musclés

1. *Curiosités esthétiques*, p. 49.

2. *Prolétariat et Aristocratie*, signé en 1829, exposé en 1831 à la British Institution

et féroces. A mesure que le mouvement s'accélère, l'idée sentimentale s'atténue. Cependant, cette idée se manifeste encore de la manière la plus fameuse dans *Fidélité*, véritable chef-d'œuvre d'artifice, que l'estampe de Castan divulgua en 1856. On y voit un décor qui, sans être de Séchan, réunit néanmoins tous les détails convenables pour faire valoir le sujet mer-veilleux. Au près d'une tombe, un lévrier d'Écosse veille et médite; c'est toujours du Landseer arrangé au goût français. A cette *Fidélité* se rattachent *La Guerre* et *La Paix*, symbolisées l'une, par une pauvre rosse blessée sur le champ de bataille, l'autre par un cheval qui pâture en liberté.

Tout en restant le peintre fashionable, Alfred de Dreux travaillait pour la foule quand il imaginait des épisodes de ce genre. Reproduits par la lithographie, ils étaient exportés avec une légende en trois langues. Cette méthode de diffusion, suivie par Engelmann pour lancer les albums de Victor Adam, et reprise par Goupil pour exploiter la veine d'Alfred de Dreux, est extrêmement intéressante et mérite de retenir un instant l'attention. Car cette méthode se généralise, et sa répercussion sur l'art est sensible. Beaucoup d'artistes se

détournent du but élevé qu'ils se sont fixés pour choir dans l'ornière du fait divers illustré, qui se vend par milliers. C'est ce qui perdit Victor Adam. Et dans l'extension prise par la lithographie, ce ne sont pas les qualités originales de la pierre qui prévalent, ce sont ses vertus essentiellement commerciales et vulgarisatrices. Elle devient un moyen de publicité nouveau¹. Peu



ÉTUDE DE FEMME, PAR ALFRED DE DREUX

(Appartient à l'auteur.)

1. Prud'hon lithographiait lui-même en 1822 la *Famille malheureuse* (parue dans *L'Album*), pour servir une mémoire très chère.

de peintres la touchent directement. On laisse ce soin à des spécialistes. Chargés de traduire ou d'imiter, ils méconnaissent les noirs opaques et les blancs éclatants qui obséderont plus tard un de nos plus prestigieux artistes. Ces interprètes, plus ou moins adroits, penseront trop au burin que la pierre détrônait et par le prix modique et par sa rapidité d'exécution, et ils n'obtiendront d'elle, en général, qu'une apparence propre et nette pour répondre à la demande des éditeurs et du public. On conservera aux grandes planches détachées l'ordonnance des gravures du XVIII^e siècle, et, les travaux en collaboration étant très à la mode, on associera souvent à un peintre de figures le nom d'un paysagiste, — moyen très habile pour rehausser la valeur du tirage. Ainsi Eugène Cicéri et Sabatier signèrent à tour de rôle le « paysage » dans les *Motifs équestres* d'Alfred de Dreux, et le premier signa seulement les « teintes » dans les *Scènes équestres*. L'importance donnée à ces détails flattait l'amateur et lui faisait ouvrir son porte-monnaie. Parmi les courses, les chasses, les promenades à cheval d'Alfred de Dreux, il existe d'excellentes épreuves qui sont actuellement recherchées. Souvent une touche de gouache ou d'aquarelle relève le ton uniforme, fantaisie délicate qui donne à un *Départ de la course* que nous connaissons un aspect animé et très doux.

Achille Giroux a signé avec Eugène Cicéri quantité de lithographies faites d'après Alfred de Dreux. Il fut en réalité son principal lithographe et son plus fidèle imitateur : même manière brillante et mêmes procédés. Il y a une école Alfred de Dreux, à laquelle appartiennent également Guérard, Heyrault, Abel de Marolle. Ce dernier copia, en 1840, le *Nègre et son coursier*¹. Alfred de Dreux avait alors trente ans. Ceci donne la mesure exacte de sa notoriété. Mais s'il est très admiré, il est aussi très critiqué. A l'occasion du Salon de 1846, la presse ne le ménage pas. Thoré le chicane au sujet de deux grands tableaux destinés à l'hôtel de la comtesse Lehon : la *Chasse au vol sous Charles VII*, et la *Chasse à courre sous Louis XV*². Baudelaire trouve que dans ces *Chasses* les chiens « pourraient manger chacun quatre chevaux³ », mais il reconnaît que l'artiste *sait* peindre. Celui-ci bêche son dessin, cet autre sa composition et sa couleur. Tous morigènent et fulminent ; c'est le ton et l'habitude du moment. Un seul s'amuse ; l'auteur anonyme du *Salon caricatural* :

Ces juments rose pâle, à peine dégrossies,
Sont d'Alfred (dit de Dreux), et non pas d'un rapin.

1. Au Musée de Dieppe.

2. *Salon de 1846*, p. 78. Ces tableaux ornent depuis 1862 les escaliers du Grand Hôtel. à Paris.

3. *Curiosités esthétiques*, p. 162.

Pour la forme, ce sont des chiffons de vessies ;
Ce sont pour la couleur des joujoux de sapin !

Plus tard, les remontrances seront plus blessantes. On lui reprochera ses recettes, sa manie d'improviser, ses chevaux « à la crème » ou « en zinc », et à tout propos la critique lui rappellera durement ses *anciens* succès. Pourtant il reste bien coté sur le marché.

En 1848, il suit la famille d'Orléans en Angleterre. Son père meurt



LE DÉPART DE LA COURSE, LITHOGRAPHIE PAR Z. GENGEMBRE ET E. CICÉRI
D'APRÈS ALFRED DE DREUX

l'année suivante. De cette époque date la toile si connue *Le Comte de Paris et le Duc de Chartres*¹. Puis il se rallie délibérément à l'Empire. Avant 1848, il habitait rue Bréda ; on le retrouve ensuite rue de Douai, puis avenue de Saint-Cloud, enfin rue Pigalle. Ses amis sont E. Isabey et Pils. Son existence est toujours brillante et mondaine. Trop brillante, trop mondaine ! car elle coûte cher : il a de continuels besoins d'argent. C'est pourquoi il produit sans répit, bien ou mal inspiré, tantôt enlevant un portrait, tantôt jetant sur la toile une scène de la vie de château, connue surtout en Écosse. Il

1. Lithographié par Léon Noël en 1850.

emprunte à ce pays ses costumes, ses chasses, ses paysages, motifs nouveaux qui, à force de redites, lasseront chacun ¹. Entre 1848 et 1859, les séjours en Angleterre se succèdent. Ils ne sont exempts ni de souci, ni de tristesse. Un compagnon le trahit. Est-ce Lami? Gavarni? ou un autre? Sa réserve là-dessus



« NIZAM », PAR ALFRED DE DREUX

(Appartient à M^{me} Lucien Worms.)

est pleine de dignité ; mais le ton d'une de ses lettres est bien désabusé ².

1. Voir à ce sujet *L'Artiste*, 26 juin 1859, et *Le Musée français et anglais*, juillet 1859.
2. Lettre adressée à Jauvin d'Attainville :

Londres, 25 octobre.

J'avais espéré, mon cher, revenir à S^{te}-Adresse avant l'hiver et vous y revoir encore ; mais par le temps qui court, la raison doit l'emporter sur le plaisir ; il me faut y renoncer. Je souhaite de toute mon âme que les événements ne vous obligent pas à venir me rendre visite à Londres et que Madame Jauvin n'ait pas à faire l'épreuve de la vie anglaise ; elle aurait à établir une triste comparaison entre les brouillards de ce pays maussade et le souvenir de son beau soleil d'Orient. Puis, mon cher, il ne faut nous le dissimuler, c'est une nation chez laquelle un Français d'aujourd'hui se trouve cruellement humilié par le spectacle de leur force et de leur organisation.

Je ne suis pas pessimiste ; tout s'arrangera de façon à ce que vous ne soyez pas condamné à venir étudier la forme du Gouvernement anglais, et ce sera probablement moi qui viendrai cet hiver vous serrer la main. En attendant, etc.

Signé : ALFRED DE DREUX.

A propos des contes assez laids que mon singulier compagnon a fabriqués sur moi, je vous donne carte blanche pour les relever comme ils le méritent quand vous en trouverez l'occasion. Quant à moi je m'en

Il travaille pour le duc d'Aumale, à Twickenham¹ ; il travaille également pour la reine Victoria. Elle lui demande de peindre un de ses chevaux favoris, et cette toile augmente la très belle série des portraits de chevaux qu'il exécuta à partir de 1840 : *Quoniam* et *Nautilus*, nés au haras du duc d'Orléans à Meudon ; *Ali*, cheval égyptien ; *Nizam*, cheval arabe des écuries de l'Empereur, qui porte à l'encolure le monogramme du peintre ; *Cock-Robin* et *Alexander*, chevaux d'attelage ; *Giaffard*, *Hassan*, *Omar*, et tant d'autres, parmi lesquels il faut encore citer le *Cheval de selle d'Abd-el-Kader*, qui se détache sur un ciel bleu intense. Cracks, hunters, haquenées ou palefrois, tous sont d'une tenue fine et superbe. Le décor n'est pas négligé, ni le détail, ni la forme ; et la fermeté de la touche est celle d'un maître qui s'impose sans se laisser dépasser. Rosa Bonheur pourra s'entourer de ces chevaux blancs, noirs, bais, sellés ou en liberté ; leur exemple sera inimitable : ils n'auront pas de descendants. Racés et stylisés par le goût et la volonté d'un artiste, ils représentent une époque définie, très éprise de pompe, de sport et d'exotisme. En outre, par leur musculature vigoureuse, leur noblesse native, leur machine bien équilibrée, ils célèbrent l'inépuisable ressource de la nature, qui semble les avoir créés non seulement pour la joie de l'homme, mais aussi pour obéir à une harmonie sans laquelle rien n'existe.



M. DE LA ROCHETTE, PAR ALFRED DE DREUX (1851)
(Appartient à M. Louis Dumoulin.)

sépare sans éclat ; une rupture brusque serait difficile à expliquer sans entrer dans des détails qui me dégoûtent.

Cette lettre doit dater de 1850 ou 1852 ; elle appartient à l'auteur.

1. Au Musée Condé à Chantilly : *Chien de Monseigneur le duc d'Aumale*, peint — d'après le catalogue rédigé par F.-A. Gruyer — à Twickenham en 1853.

Et on les retrouve dans toutes les attitudes possibles : cabrés, rétifs, emportés, jouant avec leurs cavaliers ou maîtrisés par eux ; on les retrouve à l'écurie, effrayés par le juron d'un groom grand comme un moucheron, au pansage, à la promenade, et sur la piste, montés par les casaques claires. Il y a la culbute dans la rivière, l'arrivée au poteau, le retour sous la bise glacée. Nerveux ou paisibles, frémissants ou dociles, ils ont la tête petite et l'œil vif. On les retrouve enfin, très encapuchonnés, dans les portraits équestres qui se succèdent sans interruption. Pendant la dernière période, Alfred de Dreux fixe les traits de *Napoléon III*¹, du *Général Fleury*, du *Duc de San Carlos*, du *Comte d'Orsay*, du *Comte Klein*. Toute la société du Second Empire défile et parade. Remarquons *M. de la Rochette*, le starter, monté sur son cheval gris pommelé, et *Alexandre Manuel Aguado*², avec son pantalon blanc à sous-pied, sa veste noire, son gilet croisé, et dont la jambe est à peine fléchie, selon la méthode Baucher. Remarquons aussi, dans le groupe des *Amazones classiques*, les écuyères Kipler³ et Caroline Loyo, et la très renommée M^{me} Doche, qui perpétuent le haut de forme et l'habit ajusté. Les *Rendez-vous de chasse* dans les forêts de l'Ile-de-France servent de prétexte pour fixer d'autres silhouettes connues de la société parisienne. Malgré leur attrait, l'attention se porte sur le paysage, dont les ciels et les lointains rappellent quelquefois l'influence de Constable et de Bonington, tandis que les premiers plans, avec leurs touches vives, épaisses et juxtaposées, s'apparentent à la manière des premiers maîtres de l'impressionnisme français.

Alfred de Dreux a trouvé la mort le 5 mars 1860 dans un combat singulier⁴. Une discussion sur le prix du second portrait de l'Empereur, terminé en 1859, provoqua cette fin tragique. Il laissait une mère avec laquelle il vivait.

Plus simple dans sa composition qu'Eugène Lami, et moins grêle dans

1. Le premier portrait figurait au Salon de 1853.

2. Au Musée des Arts décoratifs.

3. Le portrait de M^{lle} Kipler, par Alfred de Dreux, vient d'être donné au Petit Palais par sir Joseph Duveen.

4. Extrait des minutes des actes de décès du 9^e arrondissement de Paris :

« Du mardi six mars mil huit cent soixante, deux heures et quart de relevée, acte de décès de : Pierre De Dreux, peintre d'histoire, chevalier de la Légion d'honneur, âgé de cinquante ans, né à Paris, décédé hier à quatre heures du soir, rue Fontaine, 18, et transporté en son domicile, rue Pigalle, 77. Célibataire, fils de Pierre-Anne De Dreux, décédé, et de Élisabeth-Adélaïde Collin, sa veuve, demeurant rue Pigalle, 77 ; le dit acte dressé en présence et sur la déclaration de MM. Adrien-Napoléon-Victor Becq de Fouquières, propriétaire, âgé de quarante-neuf ans, demeurant rue d'Anjou-St-Honoré, 19, beau-frère du défunt, et Isidore-Alexandre-Augustin Pils, peintre d'histoire, âgé de quarante-cinq ans, demeurant dite rue Pigalle, 77, témoins qui ont signé avec nous, etc. »

son dessin que Constantin Guys, Alfred de Dreux tient parmi ces émules un rang privilégié. Il plaît spontanément par son *brio*, ses qualités élégantes, sa distinction exquise, et aussi ce bon ton qui est un trait saillant du goût français. Conventionnel dans ses portraits d'apparat, il a été réaliste dans toutes les autres scènes de la vie du cheval, assouplissant les muscles, improvisant des attitudes, soulignant une allure, un geste, une belle foulée. Il aimait son modèle, il le connaissait : son art en a été éclairé. De nos jours, la plupart des peintres de chevaux peignent sans aimer ni connaître, et, par un retour singulier, ils reviennent aux raideurs caractéristiques des tableaux de Dubost, à moins qu'ils ne se réclament ouvertement des Vernet ou de Swobach. La verve semble tarie ; on répète, on imite, et l'ennui s'en mêle. Cependant, si les sujets restent les mêmes, leur aspect change continuellement, car la vie est toujours nouvelle et différente. Et c'est elle, dans ses manifestations les plus violentes, les plus saines, et aussi les plus séduisantes, qu'Alfred de



AMAZONE CLASSIQUE, PAR ALFRED DE DREUX

(Appartient à M. André de Fouquières.)

Dreux a exaltée quand il brossait avec fougue ses courses au clocher ou bien ses chasseurs lancés au galop dans les grandes allées forestières de Compiègne, de Rambouillet ou de Fontainebleau.

JEANNE DOIN

A PROPOS DU SIXIÈME CENTENAIRE DE DANTE



DANTE
BAS-RELIEF EN MARBRE
PAR PIETRO LOMBARDI (DÉTAIL)
(Tombeau de Dante, Ravenne.)

Des parties de fresques ont été découvertes, on plutôt rendues à la lumière, dans l'église San Pietro Maggiore, *aliàs* San Francesco, de Ravenne, en janvier 1920, lors de la remise en état de l'édifice en vue du sixième centenaire du Dante.

Cette basilique des premiers siècles de l'ère chrétienne, reconstruite au x^e, avait été complètement remaniée — disons mieux : « travestie » — au xviii^e siècle : ses chapiteaux de marbre, piochés et revêtus d'ornements de stuc ; ses murs, odieusement badigeonnés, alors qu'ils se trouvaient décorés de fresques du plus grand intérêt.

Nous devons à l'amabilité de M. Pietro Bezzi de Ravenne les photographies des deux parties de

fresques que nous reproduisons aujourd'hui.

Dans le personnage assis, le menton appuyé sur la main, on crut, tout d'abord, à Ravenne, avoir trouvé un nouveau portrait de Dante Alighieri et, dans l'autre, plus jeune, au-dessus des Saintes Femmes, celui de Pietro Dante, le fils du poète, — les deux fresques passant d'ailleurs pour être de Giotto.

Trois faits dominant cette croyance : le peintre florentin serait venu visiter

son grand ami durant son exil à Ravenne : — la coiffe florentine que portent les deux personnages et qui rappelle celle de Dante, ne se retrouve, à Ravenne, que dans la fresque de l'église Santa Maria in Porto Fuori, où le poète figure, en conversation avec Guido de Polenta : — enfin, les restes de Dante reposèrent dans l'église San Francesco jusqu'à l'érection du tombeau qui lui fut consacré près de cette église ¹, et dans ce tombeau se remarque un bas-relief où, tout justement, le geste de notre première fresque se trouve reproduit.

Serions-nous vraiment en présence d'un nouveau portrait du poète, quelque peu différent, — il faut le dire, — de l'iconographie traditionnelle, mais d'un Dante rajeuni peut-être et que réchauffe la présence de l'ami venu pour le distraire un instant des rancœurs de l'exil ?

La thèse est séduisante et l'on voudrait ne pas avoir à la discuter. Elle rencontre cependant un contradicteur autorisé en M. Corrado Ricci, l'un des hommes les plus avertis dans toutes les questions dantesques.

L'ancien directeur général des Antiquités et des Beaux-Arts d'Italie avait bien voulu nous donner son sentiment sur les fresques de S. Francesco, dans une lettre datée du 15 juin 1920, tout en nous priant alors de la garder secrète pour des raisons faciles à deviner.

Ces raisons n'existant plus aujourd'hui, puisque le mois du centenaire est en cours, M. Corrado Ricci nous a autorisé à nous servir de sa lettre, et nous sommes heureux d'en extraire le passage suivant :

« A Ravenne, on croit fermement avoir trouvé un portrait de Dante dans



PORTRAIT DE DANTE (?)
FRESQUE DU XIV^e SIÈCLE
(Église San Francesco, Ravenne.)

1. Le monument primitif avait été construit par le Bembo, en 1357. Il fut refait par Pietro Lombardi vers 1483 et, depuis, plusieurs fois remanié. Le moine Antonio Santi, vers la fin du XIV^e siècle, ravit les ossements au tombeau pour les tenir cachés dans un mur du Braccio Forte, d'où ils furent ramenés solennellement au tombeau en 1865.

la figure assise avec le menton appuyé à la main ; je n'aime pas à troubler la foi de ces fervents fidèles. Toutefois je ne crois nullement que ce personnage



LES SAINTES FEMMES ET SAINT JEAN (P)
FRESQUE DU XIV^e SIÈCLE
(Église San Francesco, Ravenne.)

cesco, pénétrons pieusement dans la crypte aux eaux stagnantes où médita Dante Alighieri.

représente Dante Alighieri. Le geste est le même, du portrait qui est sur son tombeau ; c'est vrai : mais c'est un geste usuel à l'art du xiii^e siècle.

« Les peintures appartiennent en effet au xiv^e siècle, mais l'auteur n'est pas Giotto. Il s'agit de fresques de l'école de Rimini qui remontent à 1360 à peu près. Pas un des nombreux historiens de Ravenne ne rappelle ce portrait de Dante dans S. Francesco ; et pourtant ces peintures sont restées découvertes jusqu'au xviii^e siècle !

« Rien, par conséquent, ne vient confirmer la conviction qui plaît à mes concitoyens : ni l'iconographie, ni l'histoire, ni la tradition... »

Il se peut... ; mais, saurait-on regarder ces fresques sans penser au poète de la *Divine Comédie* ?

Quoi qu'il en soit, allons à Ravenne. Des trésors d'art incomparables nous y sont ouverts, que vient encore exalter le souvenir six fois séculaire de l'un des plus grands remueurs d'âmes.

Et, puisque, le 11 septembre, a été faite la réouverture solennelle della chiesa di San Fran-

BIBLIOGRAPHIE

Joseph¹ DESTRÉE. — HUGO VAN DER GOES²



N^o dépit des nombreuses études dont Hugo van der Goes a été l'objet en Belgique et en Allemagne de la part d'érudits comme Passavant, Rathgeber, Nagler, Waagen, James Weale, Wauters, Hymans, G. Hulin, Scheibler, Firmenich-Richartz, etc., bien des obscurités enveloppent encore sa vie et son œuvre : il n'a signé aucune de ses créations, et l'on ne possède de témoignage précis que sur une seule : le triptyque des Portinari qui, en 1896, a passé de l'hôpital de S. Maria Nuova de Florence au Musée des Offices². Il faut donc savoir gré à M. Joseph Destrée, conservateur des Musées du Cinquantième à Bruxelles, d'avoir entrepris de coordonner les renseignements apportés jusqu'ici par les historiens que nous venons de mentionner et de faire revivre autant que possible sous nos yeux la figure du peintre même de Rouge Cloître. Dans un volume magnifiquement illustré, déjà prêt lorsqu'éclata la guerre et qu'a mis en vente l'an dernier l'éditeur Van Oest, il nous offre réunies et mises au point toutes les données connues de ce problème encore obscur mais qui, grâce à lui, s'éclaire de toute la lumière possible.

On n'est pas d'accord sur le lieu — probablement Gand — ni sur la date de naissance — qui doit se placer entre 1437 et 1442 — de Hugo van der Goes, et l'on ne sait rien de ses débuts ; seul un document nous apprend qu'il fut admis à la maîtrise à Gand le 5 mai 1467. Étant donné qu'il mourut en 1482 au prieuré de Rouge Cloître où il était entré comme frère convers en 1476, et que la maladie obnubila son cerveau durant les deux dernières années de sa vie, la plus notable partie de sa carrière artistique ne s'étend donc que sur treize ans.

Quelles furent ses productions durant ce court laps de temps ? Après quelques pages préliminaires où il expose les sentiments directeurs de la peinture religieuse au moment où Van der Goes commence à produire, M. Destrée essaie de dresser chronologiquement la liste de ses œuvres. Sans parler de travaux entrepris avec plusieurs de ses confrères pour les fêtes données à Bruges en 1467 à l'occasion du mariage de Charles le Téméraire avec Marguerite d'York, et plus tard, en 1471, d'autres à l'occasion de la joyeuse entrée à Gand du même duc, ce sont d'abord des compositions où, tout en marchant sur les traces de Rogier van der Weyden, notre artiste commence cependant à affirmer déjà sa personnalité par l'accent d'une sensibilité plus vive joint à un réalisme décidé : ce groupe d'œuvres se compose d'un triptyque dont la partie centrale représente *La Vierge et l'Enfant*, conservé au Musée Städel de Francfort, d'une *Adoration des Mages* à la galerie Liechtenstein à Vienne, d'une autre (c'est un sujet qu'il affectionnera particulièrement) au Musée de l'Ermitage, d'un diptyque composé d'une représentation du *Péché originel* et d'une *Descente de croix* à l'ancien Musée impérial de Vienne, d'un fragment d'une *Mise*

1. Bruxelles et Paris, G. van Oest et C^{ie} éd. (1914). Un vol. in-4, de 256 p. av. fig. et 73 planches hors texte (60 fr.).

2. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1896, t. I, p. 361.

au tombeau au Musée de Berlin, d'une autre *Descente de croix* au Christ Church College d'Oxford, dont il existe de nombreuses copies, d'une *Sainte Anne* au Musée de Bruxelles, etc.

Un second groupe d'œuvres, qui se distingue surtout par des qualités de composition et de mise en scène plus complexes, est constitué par un *Couronnement de la Vierge* dont il n'existe qu'une copie ancienne au palais de Buckingham, une *Histoire de Jacob et de Rachel*, important et beau dessin conservé au Christ Church College d'Oxford, enfin ce curieux et pittoresque tableau de la *Rencontre de David et d'Abigail* dont le Musée du Cinquantenaire de Bruxelles possède une copie ancienne que le regretté Henri Hymans révéla naguère aux lecteurs de la *Gazette* ¹.

Enfin, au point culminant de la carrière de Hugo van der Goes, on peut placer cinq œuvres capitales qui manifestent dans toute leur plénitude les qualités de celui que M. Hulin considère comme « le plus grand dessinateur de toute l'école » : deux volets d'un ancien triptyque, conservés au château d'Holyrood, où sont figurés extérieurement la Trinité adorée par le donateur Édouard Bonckle et, intérieurement, Jacques III, roi d'Écosse, avec son frère le duc d'Albany et Marguerite de Danemark, reine d'Écosse, figurations très parentes des représentations similaires de ces deux autres souverains d'Écosse Jacques IV et sa femme que publiait naguère ici même M. le comte Durrieu ² ; — puis le merveilleux triptyque des Portinari du Musée des Offices : *L'Adoration des bergers* entre *Thomas Portinari et ses deux fils*, et *Maria Portinari et sa fille* ³, où l'on ne sait qu'admirer le plus des figures idéales, comme celle de sainte Madeleine, ou des portraits saisissants de vie et de vérité, comme ceux des deux enfants de Thomas Portinari, délicieuses figures dont de grandes reproductions nous permettent d'apprécier la beauté dans tous ses détails ; — enfin, *L'Adoration des bergers* et *L'Adoration des Mages* du Musée de Berlin, la première provenant des collections de l'infante Marie-Christine de Bourbon, la seconde découverte en 1910 au couvent des Escolapios de Monforte (Espagne) — M. Salomon Reinach la publia alors dans la *Gazette* ⁴ — et que l'Allemagne, grâce à une ténacité et des procédés d'intimidation audacieux (qu'aujourd'hui M. Destree apprécierait sans doute avec moins d'indulgence) réussit à s'annexer deux ans plus tard, en dépit de l'opposition formée d'abord par le gouvernement espagnol. — A cette période de maîtrise de l'artiste appartiennent encore une délicieuse *Adoration des bergers* conservée à Wilton House, qui se place entre le triptyque des Portinari et *L'Adoration des bergers* de Berlin ; les deux admirables figures de donateurs : *Hippolyte de Bertoz* et *Élisabeth de Keverwyck* à la cathédrale Saint-Sauveur de Bruges, la *Mort de la Vierge* au Musée de l'Académie de cette même ville, enfin le beau portrait de *Donateur assisté de saint Jean-Baptiste* au Rijksmuseum d'Amsterdam.

Dans ses derniers chapitres M. Destree parle des œuvres perdues du maître et étudie la question de Hugo van der Goes enlumineur et dessinateur de cartons de tapisseries (de nombreuses pages de manuscrits et diverses tentures évoquent, en effet, sa manière, mais il s'agit plutôt, probablement, comme dans le *Bréviaire Grimani*, d'un simple reflet), enfin montre dans quantité de productions flamandes ou étrangères l'influence considérable qu'exercèrent sur les artistes de son époque ou du siècle suivant les œuvres de ce peintre si personnel.

A. M.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1898, t. II, p. 347 (av. hors texte en héliogravure).

2. *Ibid.*, 1921, t. I, p. 197 et suiv.

3. V. dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1896, t. I, p. 394, la belle eau-forte de M. Payrau d'après ce panneau.

4. 1910, t. II, p. 104.

POUR LE CENTENAIRE DE WATTEAU

WATTEAU PORTRAITISTE

REMARQUES SUR QUELQUES-UNES DES DERNIÈRES ŒUVRES DE WATTEAU



TÊTE D'HOMME
DESSIN DE WATTEAU
GRAVÉ DANS LES « FIGURES
DE DIFFÉRENTS CARACTÈRES »

Le tableau que le don de M. Pardinel vient, après la mort du donateur, de faire entrer au Louvre était ainsi décrit dans le catalogue de la vente de l'atelier Charles Landelle (3-4 décembre 1908) :

ÉCOLE FRANÇAISE DU XVIII^e SIÈCLE

196. *Portrait d'homme âgé.*

En buste, presque de face, vêtement noir, col blanc rabattu, des cheveux bouclés, une longue barbe blanche encadrant un visage coloré, les yeux fixés vers la droite.

Cette superbe peinture a été achetée par Landelle en 1855, à la vente Roqueplan, sous le nom d'Antoine Watteau : étude pour la *Comédie italienne*.

Elle est digne du plus grand maître du XVIII^e siècle, exprimant un atavisme flamand qui nous fait penser à Van Dyck.

Toile. Haut., 60 cent. ; larg., 50 cent.

Ce n'est pas sans précautions oratoires que le rédacteur du catalogue, faisant écho à une opinion maintes fois exprimée par Landelle, prononce le nom illustre de Watteau. Il prévoit les objections qui viennent facilement à l'esprit devant cette énigmatique peinture.

Le seul aspect du modèle semble, au premier abord, écarter l'attribution à Watteau et même à son époque. Avec son crâne chauve et sa grande barbe, avec ce qu'on aperçoit d'un col rabattu et d'une espèce de pourpoint noir, ce vieil homme à l'air sévère rappelle certains portraits de magistrats de la fin du xvi^e siècle ou du commencement du xvii^e. On lui trouverait aussi des analogues au xix^e siècle, mais non, semble-t-il, au xviii^e, au temps où tous les hommes, jeunes ou vieux, avaient les lèvres rasées, portaient perruque et jabot de dentelle.

Pourquoi, diront certains, qui croient deviner ici un accent moderne, ce portrait ne serait-il pas de l'époque romantique ? Mais ni la facture, ni la palette ne ressemblent à celles d'Eugène Delacroix, ni d'aucun peintre français connu de ce temps-là.

Plutôt qu'en France, ne ferait-on pas mieux de chercher en Angleterre ? Ce brillant de l'exécution, ce charme d'esquisse gardé jusqu'à l'achèvement de l'œuvre, tout cela n'est-il pas plus conforme aux traditions de l'école anglaise qu'à celles de nos peintres ?

Cependant, si l'on serre de plus près cette suggestion, on s'aperçoit qu'elle ne nous laisse aucune réalité saisissable. Que l'on regarde, au Louvre, la *Vieille Gouvernante* de Bonington : les contrastes quelque peu arbitraires, les empâtements à la Rembrandt, vigoureux, mais non sans lourdeur, nous paraissent bien étrangers à la manière qui est celle de notre peintre, manière infiniment plus subtile et plus spirituelle, plus classique aussi sous des airs d'esquisse hardiment jetée. Lawrence, Reynolds et les autres portraitistes de la fin du xviii^e siècle obtiennent de même l'éclat et la richesse par des moyens où la matière est plus apparente, et leur dessin est moins sûr.

Même si l'on remonte plus haut dans le siècle, l'école anglaise ne nous offre pas les chances d'une attribution plus satisfaisante. Ce sentiment du pittoresque humain, cette curiosité du type et de l'individu qui se font voir dans le tableau de la collection Landelle, on les trouve bien chez Hogarth, et ils sont ce qui donne à quelques-uns de ses portraits le plus fort de leur séduction. Mais Hogarth a la main lourde et le dessin gauche ; sa pâte est épaisse et sa vision est celle d'un satiriste plutôt que d'un observateur. Il y a presque toujours un peu de caricature dans une œuvre de Hogarth. Il n'y en a pas du tout dans le portrait Landelle, où le peintre, en présence d'un modèle dont la bizarrerie l'attire, s'attachant à rendre cette bizarrerie dans toute sa force, garde la sérénité d'un philosophe et d'un poète.

Non, ce portrait n'est pas de Hogarth, mais il est du temps de Hogarth et porte ainsi la marque de cette affinité secrète qui relie les œuvres d'un même temps à travers la différence des nations et des écoles. Il n'est d'aucun peintre anglais. Si l'on est amené, devant ce tableau singulier, à évoquer l'Angleterre, c'est, je crois pour deux raisons.



PORTRAIT D'HOMME
PAR ANTOINE WATTEAU
(Musée du Louvre.)

Ce qui est anglais, ici, ce n'est pas le peintre, c'est le modèle. Ces yeux glauques aux paupières rouges, ce teint haut en couleur, ces cheveux et cette barbe dont la vieillesse, en les blanchissant, ne peut dissimuler la rousseur primitive, cet air de dignité un peu rogue, tous ces traits composent un type bien anglais ; — même on serait tenté d'y reconnaître un apport plus spécialement écossais.

Ce qui, dans la facture, peut paraître anglais, c'est ce que l'on y voit d'éléments flamands plus ou moins directement dérivés de Rubens et de Van Dyck, la pratique anglaise de la peinture ayant emprunté ce qu'elle a de meilleur à ces deux grands hommes, au second surtout. Mais aucun des très bons élèves de Van Dyck qui sont les plus habiles artistes de l'Angleterre n'a jamais appliqué les leçons du maître avec tant d'intelligence, de souplesse et de liberté. Il faut supposer ici un égal de Van Dyck.

On ne s'arrêtera pas à la conjecture que ce soit Van Dyck lui-même. Le peu que l'on distingue du costume ne semble pas contraire à cette hypothèse. Mais il serait téméraire d'en tirer argument. Sauf les deux pointes du col blanc qui apparaissent à droite et à gauche de la barbe, il n'y a pas dans cette partie de la toile un coup de pinceau qui puisse être attribué avec certitude à l'auteur du portrait.

Le portrait Landelle, en effet, a subi des vicissitudes qui sont, je crois, la cause principale de l'impression un peu ambiguë qu'il produit d'abord sur le spectateur.

À l'origine, la peinture était plus petite que nous ne la voyons aujourd'hui. Une bande de 3 à 4 centimètres¹ a été ajoutée sur les quatre côtés, soit que l'on jugeât le fond trop étroit autour de la tête, soit que l'on voulût ajuster le portrait aux dimensions d'un cadre donné. La bande ajoutée a été peinte de façon à dissimuler le raccord, tant pour le vêtement que pour le fond, et l'opération a été si habilement faite qu'on n'aperçoit aucune différence de ton entre les deux parties.

Une telle réussite est bien rare, pour ne pas dire plus. Il nous vient un doute. Sur la peinture primitive, le fond existait-il tel que nous le voyons ? Examinant de plus près ce fond gris foncé, nous remarquons qu'il est peint d'une touche timide et molle qui contraste avec l'exécution magistrale du visage, des cheveux et de la barbe. Il a une opacité, une épaisseur partout égale, qui ne sont guère propres à faire valoir la figure. D'autre part, on voit que non seulement le ton, mais le travail du pinceau est exactement le même dans la partie rajoutée et dans la partie originale et que les touches passent

1. Exactement 0^m04 à droite et à gauche, 0^m032 en haut et 0^m028 en bas.

de l'une des parties à l'autre sur la ligne de suture. La seule différence, c'est que la bande rajoutée est sillonnée d'un réseau de multiples craquelures, tandis que la partie ancienne est indemne. Il ne faut pas en conclure, malgré l'apparence, que le fond, tel que nous le voyons, a été fait en deux fois. La différence tient uniquement à une cause matérielle, qui est sans doute l'enduit, mal préparé ou insuffisamment sec, de la toile plus grande sur laquelle a été appliqué le portrait original. C'est après cette application que le fond gris foncé a été peint tout entier, tant dans la partie ancienne que dans la bande rajoutée. Il n'y a pas eu de craquelé là où la partie ancienne offrait à la couleur un excellent support, parfaitement sec ; il y en a eu dans la zone d'agrandissement, où le peintre avait affaire à une toile de fabrication récente.

Mais, dira-t-on, ce peintre, en recouvrant la bande de toile rajoutée, s'est peut-être contenté d'unifier d'une façon un peu indiscreète son fond nouveau avec le fond ancien. Ainsi s'expliquerait suffisamment la médiocrité de la facture ; en somme, le fond actuel serait le fond ancien agrandi et à peine retouché.

Je crois, au contraire, que notre analyse nous conduit à des conclusions plus radicales. Le fond tout entier est refait et ne ressemble en rien à ce qui existait dans l'état primitif du portrait.

Le rapport de ce fond gris foncé avec le modelé du visage est mauvais et fausse la perspective. Un trait assez large, d'un brun rougeâtre, est très visible autour du front et des cheveux ; il en souligne les contours. Il est plus clair que le fond actuel et ne vient pas, comme il devrait le faire, se fondre avec lui. Rien ne justifie sa présence, si on ne le considère pas comme un reste du fond primitif. Bon gré mal gré, en peignant le fond gris, il a bien fallu respecter le trait brun, sans quoi l'on eût détruit l'effet, ainsi que le modelé et le relief. Mais on n'a pas su obtenir entre ce trait brun et le fond gris la dégradation qui eût été nécessaire ; d'où une singulière dureté de silhouette et le manque de ce qui s'appelle, dans le langage des peintres, le « passage ». Or cette dureté se remarque non seulement dans les parties du visage qui touchent au fond, mais dans les mèches de la barbe qui se détachent sur le vêtement noir. Comme le fond, et en même temps que le fond, le vêtement a été refait par une main étrangère.

Aujourd'hui, hélas ! il est impossible — ou du moins il serait bien périlleux — d'enlever tous ces repeints. Ce n'est que par des hypothèses que l'on peut se représenter ce qu'était le fond primitif. Je penche à croire que, seuls, le visage et la barbe étaient peints en pleine pâte, tels que nous les voyons (ils n'ont été aucunement retouchés). Le vêtement était à peine indiqué et le fond était fourni par la couleur même du support sur lequel

l'artiste avait exécuté son ouvrage. Ainsi le portrait ressemblait presque à un grand dessin, un dessin aux trois couleurs, suivant le procédé cher à Watteau, dessin très coloré, se détachant sur un fond grisâtre relativement clair, tel que serait une feuille de papier couverte, peut-être, d'une légère préparation.

Il semble d'ailleurs que le portrait Landelle ait été, en effet, peint sur une feuille de papier et que ce soit cette feuille de papier qui a été ensuite marouflée sur une toile, quand on a voulu agrandir le tableau. On croit distinguer sous la couleur le grain du papier. On ne saurait cependant prétendre sur ce point à une certitude, car la peinture a peut-être subi, non seulement le rentoilage ordinaire, qui est très apparent et qui doit dater du milieu du siècle dernier, mais, à une époque antérieure, une transposition, c'est-à-dire une opération qui supprime entièrement le support primitif et le remplace par un autre. Des traces d'une application de gaze, visibles en certains endroits, peuvent passer pour des arguments en faveur de cette hypothèse, car c'est un moyen qui est employé dans la transposition plutôt que dans le rentoilage.

Il y a donc eu probablement trois états du portrait ; et l'on peut supposer que c'est dans le troisième état, quand la toile a été agrandie, que le fond a été repeint.

*
* *

Cet examen matériel nous permet de reconnaître les parties qui sont à éliminer dans une œuvre où le travail d'un maître a été fâcheusement complété par la main d'un écolier. Le reste, qui est parfaitement authentique et qui est, par bonheur, le principal, suffit pour l'analyse du style.

Malgré tout ce qui fait penser à Van Dyck, on voit bien que l'influence de l'illustre Flamand est ici transformée, transposée et qu'elle s'amalgame à des éléments qui viennent d'ailleurs ; on sent un autre esprit, une autre main, une autre époque.

Seul le nom de Watteau semble digne de l'œuvre et apte à en expliquer le caractère complexe. On ne saurait se contenter d'une formule plus timide, telle que : « École française, époque de la Régence ». Aucun peintre français de ce temps ne fut à la fois flamand et français comme celui que son ami M. de Julienne, en tête du fameux recueil des *Figures de différents caractères*, qualifiait de « peintre flamand de l'Académie royale », ce Watteau qui, né à Valenciennes, dans une ville où il n'y avait d'art que flamand, connu et admira dès sa première jeunesse des œuvres importantes de Rubens, et qui, plus tard, vers sa vingt-cinquième année, tandis qu'il était, au palais du Luxembourg, le commensal et le collaborateur de Claude Au-

dran, étudia à loisir la célèbre suite composée par le maître d'Anvers à la gloire de Marie de Médicis¹.

Au moment où un goût nouveau semble triompher de l'école qui prolonge les traditions associées de Poussin et de Le Brun, voyons ce que fait, quand il se pique le plus de mériter le nom de « rubéniste », un Antoine Coypel. La tête d'homme barbu aux yeux plissés de faune, au rictus sardonique, par laquelle il a prétendu représenter Démocrite², montre un goût de réalisme pittoresque et une recherche de la couleur brillante qu'il est intéressant de considérer en pensant au portrait Landelle. Mais l'affinité est superficielle et les différences profondes. Pittoresque théâtral, expression convenue, couleur forte, mais sans transparence ni harmonie, tout cela mène à Le Moyne et à Boucher bien plutôt qu'à Watteau.

Par le nom de Watteau, aussi bien que la parenté avec Van Dyck et Rubens, s'explique l'air anglais que l'on trouve au portrait Landelle, ou plutôt l'air anglais du personnage que représente ce portrait. Il est naturel de supposer que Watteau le peignit pendant son séjour à Londres. Cette hypothèse fixe une date, et cette date est bien celle qu'indique la qualité même de la peinture.

Nous savons qu'à différentes époques de sa vie Watteau s'est distrait de ses occupations habituelles en faisant des portraits. Il en est qui sont perdus et que nous ne connaissons que par le témoignage des auteurs ou par la gravure³. Il en est un qui a été récemment retrouvé et qui est une des gloires du musée de Valenciennes : c'est le *Portrait d'Antoine Pater*.

Lorsque, donné par un descendant de la famille Pater, le portrait du sculpteur Antoine-Joseph Pater, père du peintre Jean-Baptiste Pater, entra au musée de Valenciennes, il y a une cinquantaine d'années, les critiques, même ceux qui surent tout de suite apprécier la beauté et l'originalité de l'œuvre, se montrèrent d'abord prudents quant à l'attribution⁴. Après les

1. Il est possible, et même assez vraisemblable, que Watteau ait vu chez la comtesse de Verrue, qui les possédait alors, les deux chefs-d'œuvre flamands les plus propres à lui servir de guides : le *Jardin d'amour* de Rubens et le *Charles I^{er}* de Van Dyck.

2. Musée du Louvre, n° 174 (collection La Caze).

3. *Antoine de La Roque*, l'ancien mousquetaire, blessé à Malplaquet, devenu le directeur du *Mercur de France*, assis dans un paysage, ses béquilles à côté de lui ; *M. de Julienne* et Watteau lui-même, dans un jardin, l'un jouant du violoncelle, l'autre peignant ; *M. Bougi* ; *M^{me} Gersaint* en habit de chasse.

4. Cette attitude expectante se marque d'une façon caractéristique dans l'important ouvrage de M. Louis Gonse, *Les Musées de France*. Dans le tome I^{er}, paru en 1900 (p. 331), M. Gonse déclare qu'il « ne retrouve aucun signe de la manière d'Antoine Watteau dans le portrait briqueté et dur du sculpteur valenciennois Antoine-Joseph Pater. » « Goncourt », ajoute-t-il, « le cite avec un point d'interrogation qui équivaut, je crois, à une négation. » Quatre ans plus tard (1904), dans le tome II du même ouvrage (p. 178), M. Gonse corrige sa première impression en ces termes où la restriction ne porte plus que



PORTRAIT DU SCULPTEUR ANTOINE-JOSEPH PATER

PAR ANTOINE WATTEAU

(Musée de Valenciennes.)

érudits valenciennois Louis Cellier et Paul Foucart, Paul Mantz, parmi les écrivains s'adressant à un cercle plus étendu de lecteurs, fut, en 1892, l'un des premiers à introduire au catalogue des peintures authentiques de Watteau ce « portrait singulier », dans lequel il se demandait s'il ne fallait pas voir « un des chefs-d'œuvre du maître¹ ».

Aujourd'hui personne ne doit plus recourir à des formules dubitatives pour admirer le *Portrait d'Antoine Pater* par Watteau. On a peu à peu rassemblé les observations et les preuves propres à identifier tant le modèle que le peintre. C'est, sans sortir du musée de Valenciennes, un buste d'Antoine Pater par son confrère et compatriote Jacques Saly : on y reconnaît les mêmes traits grands et gros, le même sourcil broussailleux, la même bouche impérieuse, le même air peu commode. C'est, de Watteau lui-même, un croquis où l'on voit de profil le nez majestueux d'Antoine Pater, tandis que le possesseur de ce nez peint ou dessine, assis devant un chevalet². C'est



UN TURC, DESSIN DE WATTEAU
GRAVÉ DANS LES « FIGURES DE DIFFÉRENTS CARACTÈRES »

la tête antique sur laquelle Antoine Pater a la main posée, qui se retrouve

sur la date proposée : « Le grand Watteau est représenté par une peinture de prime jeunesse, le portrait de Pater le père, et par quatre ou cinq sanguines d'une verve délicieuse comme toujours ».

1. *Antoine Watteau*, p. 164.

2. *Figures de différents caractères*, n° 227 ; — Edmond de Goncourt, *Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé d'Antoine Watteau*, 1875, n° 604.

dans une autre peinture de Watteau, le *Singe sculpteur* du Musée d'Orléans. Enfin, c'est une pièce, publiée en 1913 par M. Maurice Hénault, qui supprime toute contestation : le testament de Marie-Marguerite Pater, daté de 1764, léguant à son neveu « les portraits de ses père grand et mère grande, dont l'un peint par Watteau et l'autre par le sieur Pater¹ ». Il est permis de croire qu'un jour viendra où le portrait Landelle sera, du consentement universel, admis, lui aussi, aux mêmes honneurs, et je serais heureux si cette notice contribuait à abréger son temps d'épreuve.

On ne doit pas négliger les arguments d'ordre technique et matériel. Il y a dans les chairs du portrait Landelle des tons roses, d'un rose tirant sur le rouge brique, qui ne sont pas d'un usage courant ni chez les Flamands, ni chez les Anglais, ni chez les Français. On ne peut pas dire que Watteau lui-même les ait employés souvent ; mais on les trouve, au Louvre, dans le joli petit tableau du *Faux Pas*, dans le visage et surtout dans la main du galant, et, à Valenciennes, dans le *Portrait d'Antoine Pater*².

Ce qui nous gêne pour voir les ressemblances des deux œuvres, c'est la barbe du portrait Landelle. Qu'on ne s'en étonne pas trop ! Si rare qu'elle soit, la barbe n'est pas sans exemple au XVIII^e siècle. Elle paraîtra moins insolite qu'ailleurs en Angleterre, dans ce pays qui, plus que tout autre, a, en tout temps, produit des originaux réfractaires aux conventions, aux usages, à la mode et qui inventa pour eux le vocable d'« excentriques³ ».

D'autre part, Watteau, amateur de « figures de différents caractères », a été un des premiers de son temps qui ait montré une véritable curiosité des types exotiques. Tandis qu'il décorait de « chinoiserries » le cabinet du

1. Maurice Hénault, *Watteau et Pater, notes sur deux portraits* ; cité par Louis Gillet, *Antoine Watteau*, Paris, 1921, p. 133 et 243. On a dit que Watteau avait fait aussi le portrait d'Élisabeth Desfontaines, la femme d'Antoine Pater, et on a proposé de reconnaître ce portrait dans une peinture qui a paru sous un autre nom (*La Comtesse de Verreue*) à l'« Exposition de cent portraits de femmes anglais et français du XVIII^e siècle », en 1909, à Paris et à l'« Exposition de l'Art français » à Berlin, en 1910 (voir Gabriel Mourey, *Revue de Paris*, 16 avril 1910, p. 573). Le testament de Marie-Marguerite Pater n'est pas favorable à cette hypothèse, puisqu'il désigne « le sieur Pater », c'est-à-dire Jean-Baptiste Pater, comme étant l'auteur du portrait de la « mère grande ».

2. C'est sans doute cette couleur particulière des chairs que M. Louis Gonse avait en vue, lorsque, en 1900, il qualifiait le portrait de Valenciennes de « briqueté » et de « dur ». Il en prenait avantage alors pour repousser l'attribution à Watteau ; cela ne fait que rendre son témoignage plus significatif.

3. Un portrait attribué à Reynolds et qui a passé en vente avec la collection Ch.-L. Cardon le 2 juillet 1921 (n° 92 du catalogue), représente Christopher Beck, et ce professeur de chimie, solennellement revêtu de la toge, a les joues décorées de petits favoris blancs. Hors d'Angleterre, Liotard se donne une longue barbe dans plusieurs des portraits qu'il peignit de lui-même (voir Humbert, Revilliod et Tilanus, *La vie et les œuvres de J.-E. Liotard* ; Amsterdam, 1897, p. 134-135).

Régent au château de la Muette, il ne dédaignait pas, à l'occasion, d'étudier et de dessiner d'après nature de vrais Chinois. Goncourt¹ a signalé à l'Albertina de Vienne un grand dessin, très poussé, qui est le portrait d'un



LE MARCHAND DE FRUITS, DESSIN PAR WATTEAU

(Collection de M. Léon Michel-Lévy.)

Chinois authentique ; Watteau a pris soin d'inscrire le nom de son modèle sur une pierre : *T'sao*². Un peu plus tard, alors que l'ambassade turque de

1. *Catalogue raisonné*, p. 195-196.

2. Schönbrunner et Meder, *Handzeichnungen... aus der Albertina*; Vienne, t. II (1897), pl. 232. Goncourt a lu par erreur : *F. Sao*, et son erreur a été reproduite par d'autres auteurs.

Méhémet Effendi suscite un vif mouvement d'intérêt, chaque fois que la chance lui est donnée de tenir devant son album quelque'un de la suite de l'ambassadeur, non seulement il se montre séduit par le pittoresque des costumes, mais il s'applique à rendre les physionomies. En feuilletant le célèbre recueil publié par M. de Julienne à la gloire de son ami, cinq ans après la mort de Watteau, on rencontre des Orientaux en turban, veste soutachée et culottes bouffantes, et plus d'un porte la barbe.

Sans chercher les costumes exotiques, Watteau trouvait des barbes dans la population de Paris. Le même recueil des *Figures de différents caractères* nous fait voir Watteau observant, le crayon à la main, le petit monde de la grande ville, les artisans, les vagabonds, les montreurs de marionnettes ; et les barbes ne manquent pas parmi ces types de la rue. Ici, c'est un vieillard chauve à grande barbe de modèle italien, là un Auvergnat qui ouvre sa boîte à marmotte.

Le plus curieux exemple à citer est le dessin, partie à la sanguine, partie au crayon noir, qu'on nomme *Le Marchand de fruits*. Il appartient jadis à la remarquable collection du baron Schwiter, l'aîné d'Eugène Delacroix¹ ; il est aujourd'hui dans la non moins remarquable collection de M. Léon Michel-Lévy². Le caractère du visage est étudié comme pour un portrait. C'est par là surtout que ce dessin mérite d'être rapproché du portrait Landelle. Cependant, malgré la différence de l'expression et de la condition supposée, on observe de singuliers rapports dans les traits des deux personnages ; si bien qu'on ne peut se soustraire à l'idée que les deux portraits ont été faits d'après le même modèle. Que l'homme du portrait Landelle abandonne, par jeu, sa gravité, qu'il ébouriffe sa moustache, qu'il écarquille un peu les yeux, et il devient tout pareil au prétendu *Marchand de fruits*. Seul le travestissement diffère. Encore ne diffère-t-il pas tant. Je ne sais sur quoi se fondait le rédacteur du catalogue de la vente Schwiter pour reconnaître dans le costume du *Marchand de fruits* celui des paysans russes. Le vêtement, dans ce dessin, est, à vrai dire, assez étrange ; il a un air exotique ou archaïque ; il ressemble beaucoup à ce que j'ai appelé le « pourpoint » du portrait Landelle³.

1. Catalogue de la vente du baron Schwiter, 20-21 avril 1883, n° 161 (reprod.).

2. Je remercie M. Léon Michel-Lévy qui, après m'avoir fait les honneurs des belles œuvres qu'il possède, m'a permis de faire photographier ce précieux dessin. On peut voir dans la collection Dutuit, au Petit Palais, un autre dessin d'homme barbu.

3. On objectera que la comparaison manque de base en ce qui concerne le portrait Landelle, puisque, comme je l'ai dit plus haut, le vêtement noir est vraisemblablement dû à une main étrangère. Mais cette main a pu, elle a, plus ou moins fidèlement, dû, suivre les indications, si sommaires fussent-elles, de la peinture originale, et ce qu'elle n'a pas inventé, ce sont les deux pointes du col blanc, lesquelles ne sont pas moins archaïques que le pourpoint noir.

Watteau semble avoir affectionné une barbe en longues mèches à peine ondulées, peu fournies et flottantes, une barbe qui ressemble presque à des cheveux plus qu'à de la barbe. C'est la barbe du *Marchand de fruits*, c'est aussi celle des Auvergnats et Savoyards de Paris dessinés par Watteau. Une barbe semblable coule des joues et s'étale sur la poitrine de l'homme du portrait Landelle. Mais elle ne lui donne pas, comme aux types populaires, un air de négligence et de sauvagerie. Grâce à la noble expression du visage, elle nous rappelle plutôt cette grande barbe fluviale, barbe de prophète ou d'alchimiste, qui est liée dans notre mémoire à l'image traditionnelle de Léonard de Vinci. On peut noter aussi, que, dans le vif croquis où Watteau affuble en Cassandre son ami l'abbé Haranger, le bon chanoine de Saint-Germain-l'Auxerrois a de longs cheveux de la même espèce qui pendent sur ses joues.

*
* *

C'est entre la fin de l'année 1719 et le milieu de l'été de 1720 que se place vraisemblablement le séjour de Watteau en Angleterre¹. On est peu renseigné sur ce séjour. Julienne, Gersaint et Caylus s'accordent néanmoins² pour dire que Watteau fut bien accueilli. Parmi les artistes français qui étaient alors assez nombreux à Londres, il fréquenta surtout, semble-t-il, le graveur Bernard Baron ainsi que le peintre et graveur Philippe Mercier, qui imita sa manière et ses sujets et devint une sorte de faux Watteau dans le goût mi-anglais mi-allemand (il était né à Berlin, de parents français). Le Musée Britannique possède un admirable dessin de Watteau qui représente Baron devant une fenêtre, penché sur son cuivre. Watteau peignit un portrait de Philippe Mercier et de sa famille, dans un paysage. Le tableau, aujourd'hui perdu, a été gravé par Mercier lui-même, qui reproduisit aussi plusieurs autres œuvres de Watteau appartenant à des collections anglaises.

Rien ne nous empêche d'admettre que le peintre exilé ait pris, parfois aussi, parmi les Anglais ses modèles. Une charmante sanguine, conservée au Musée Britannique, se rapporte sans doute à ce temps. Elle nous montre Watteau plus préoccupé que jamais de donner même à des études

1. Caylus dit formellement que Watteau partit en 1719 (*Vie d'Antoine Watteau*, lue à l'Académie le 3 février 1748 ; ce précieux document, trouvé par les Goncourt, a été publié pour la première fois en 1857 par eux dans leurs *Portraits intimes du dix-huitième siècle* ; je cite le texte d'après Pierre Champion, *Notes critiques sur les vies anciennes d'Antoine Watteau* ; Paris, Edouard Champion, 1921, p. 107). Paul Mantz, *Antoine Watteau*, 1892, p. 115-116, a pu préciser quelque peu la date du départ de Watteau et les limites de son séjour en Angleterre ; il s'est appuyé d'une part sur une pièce signée par l'artiste le 14 août 1719 et sur une lettre de Vleughels du 20 septembre de la même année, d'autre part sur une note du *Journal* de Rosalba Carriera en date du 21 août 1720. Cf. Louis Gillet, *Antoine Watteau* ; Paris, 1921, p. 173-175.

2. Pierre Champion, *op. cit.*, p. 50, p. 61, p. 107.

rapides les caractères d'un portrait, et nous y voyons que cet amateur des grâces féminines sut trouver à Londres d'autres modèles anglais qu'un vieil homme bizarre. C'est une jeune fille assise, de profil, les mains croisées sur ses genoux. Un petit bonnet de dentelle est posé sur sa chevelure abondante, qui s'échappe en mèches folles sur la nuque. Son fin visage, qu'on devine blanc et rose, a un type nettement anglais. Cette jeune fille ne serait-elle pas quelque gentille servante que l'artiste rencontra dans sa pension de Londres et à qui, en guise de souvenir et de récompense, il laissa ce portrait ? C'est ce que suggère, avec toute la prudence raisonnable, M. Laurence Binyon, qui a publié cette sanguine dans une étude récente sur les dessins de Watteau appartenant au Musée Britannique¹.

Watteau, cependant, s'était fait de hautes amitiés anglaises². Le Dr Richard Mead³, qui passait pour le meilleur médecin de son temps et qui n'était pas moins apprécié comme amateur d'art, lui donna peut-être des soins. Peut-être la réputation médicale de Mead et son expérience particulière dans le traitement de cette « consommation » qui était alors plus répandue en Angleterre que partout ailleurs, furent-elles parmi les motifs qui engagèrent Watteau, souffrant déjà de la terrible maladie, à traverser la Manche. Le climat de l'Angleterre ne fit qu'aggraver son état. Mead lui commanda probablement des tableaux. Horace Walpole, dans ses *Anecdotes on painting*, nous apprend que l'*Amour paisible* (aujourd'hui à Potsdam) et les *Comédiens italiens* (probablement l'exemplaire de la collection Groult) ont appartenu à Richard Mead, ayant passé à la vente de son cabinet, en 1754. Ce témoignage est confirmé par la légende que portent les gravures de ces deux tableaux, gravures qui sont l'œuvre de Baron.

Non content de travailler pour le Dr Mead, Watteau alla-t-il jusqu'à le faire poser devant ses pinceaux, soit que l'illustre médecin lui eût commandé son portrait, soit qu'il eût consenti, comme tant d'autres amis l'avaient fait ou devaient le faire, à lui servir de modèle bienveillant ?

Avant de chercher si des renseignements iconographiques pourraient venir à l'appui d'une telle conjecture, qu'il me soit permis de dire pourquoi cette conjecture n'est pas *a priori* repoussée. Le personnage que représente le portrait Landelle, en dépit de son air un peu sauvage, ne doit pas être pris pour un paysan du Danube. Il a une expression sérieuse, presque hautaine,

1. *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1921, t. II, p. 146.

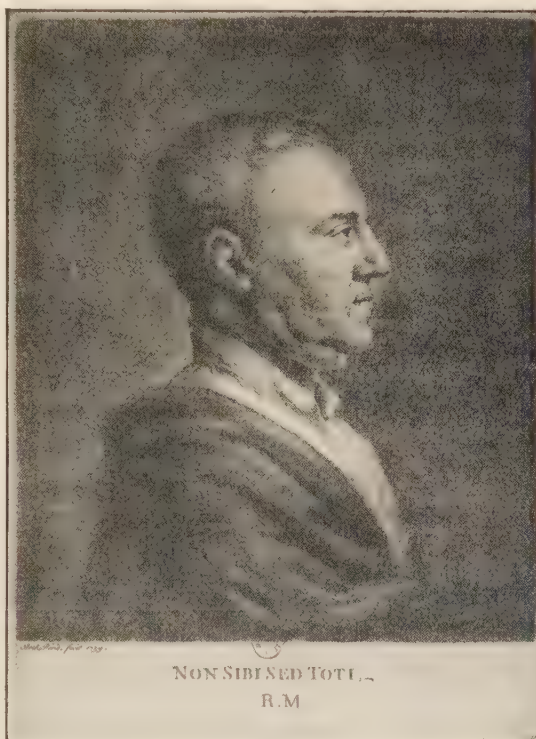
2. Un brouillon de lettre, de la main de Watteau, au revers d'un dessin de l'ancienne collection de Miss James, laisse lire le nom du duc de Devonshire (Goncourt, *Catalogue raisonné*, p. 354, n° 54).

3. Né en 1673, mort en 1754. Il était depuis 1716 médecin du prince de Galles, qui fut ensuite Georges II.

qui fait présumer des habitudes intellectuelles et, peut-être, un rang élevé dans le monde. A cette époque, les médecins, même quand ils étaient, comme Richard Mead, de vrais savants, gardaient volontiers encore dans leur costume quelque souvenir des antiques usages de leur corporation. Vu l'individualisme du caractère britannique, la barbe nous a paru plus vraisemblable chez un Anglais que chez un Français ; la vraisemblance en sera doublée s'il s'agit d'un médecin, et d'un médecin anglais. En France, d'ailleurs, sous le règne d'un prince qui communiqua à presque tous ses sujets l'amour de la règle et de l'étiquette, quelque bizarrerie n'était-elle pas encore permise aux médecins, même aux médecins du Roi ? Le Louvre possède le portrait que Jouvynet peignit de Fagon, premier médecin de Louis XIV. Cet important personnage prend avec la mode des libertés. Il a sa robe de médecin, et c'est un vêtement noir qui ne paraît pas très différent de ce qu'on voit dans le portrait Landelle. Son expression inquiète et peu aimable donne l'idée d'un original, et d'un original qui ne cache pas, comme les magistrats ou les grands seigneurs peints par Rigaud ou Largillière, son humeur personnelle

sous les dehors que la politesse de Cour impose. Il n'a pas de barbe, c'est vrai. En revanche, il n'a pas de perruque, pas plus que l'homme du portrait Landelle ; mais, tandis que celui-ci porte ostensiblement sa calvitie, Fagon, par une fantaisie non moins insolite, couvre son crâne de ses cheveux, de ses propres cheveux gris, abondants et assez mal peignés.

Il existe des portraits authentiques du Dr Mead. Une gravure d'Arthur Pond, datée de 1739, nous montre, de profil, une tête au nez fort, à l'œil largement ouvert ; pas de perruque, les cheveux courts, le menton rasé : un masque romain. Une autre gravure, qui dérive probablement de celle d'Ar-



PORTRAIT DE RICHARD MEAD
GRAVURE D'ARTHUR POND

thur Pond, représente le monument funéraire du savant docteur : c'est un buste à l'antique entre des attributs médicaux, au-dessus d'un sarcophage que décore une pompeuse inscription latine. Le principal document est, sans conteste, la toile que peignit en 1749 Allan Ramsay. Le petit portrait en buste « *printed for R. Baldwin at Paternoster Row* » en 1754 et celui qui fut fait pour l'*Universal Magazine* en 1760 n'en sont que des imitations plus ou moins heureuses. Ramsay peint Mead au comble de sa gloire, vêtu d'habits magnifiques sur lesquels s'entr'ouvre sa robe professorale. Il y a des rideaux aux nobles plis, un fauteuil qui a l'air d'un trône, une table couverte d'un riche tapis, des livres, une statue. C'est le grand portrait d'apparat selon le goût français, et ce goût français, qui a bien pu avoir pour effet d'atténuer ce que les traits du visage avaient de plus singulier, est rendu plus sensible par la traduction que nous offre de l'œuvre de Ramsay la belle gravure de Baron¹.

Au premier abord, on ne voit guère de ressemblance entre l'illustre docteur coiffé d'une ample et correcte perruque, au menton bien rasé, à l'expression affablement condescendante, et l'homme à la longue barbe, le solitaire un peu misanthrope, du portrait Landelle. Mais, si l'on fait abstraction de la barbe d'un côté, de la perruque de l'autre, on remarque, ici et là, la même construction générale du visage, les mêmes traits essentiels et, entre eux, les mêmes relations. Le front de l'homme peint par Ramsay et gravé par Baron semble un peu plus haut ; mais c'est une illusion qui vient de ce que la tête est légèrement inclinée en avant, tandis que l'homme du portrait Landelle est vu quelque peu de bas en haut. Pour la même raison, l'intérieur des narines, dans le portrait Landelle, est visible. ce qui modifie l'aspect du nez. Mais, en tenant compte de cette circonstance, le nez long, fort, de ce type qu'on appelait alors un nez noble, est aisément reconnaissable. Les yeux de même : ce sont des yeux qui, non pas tant à cause du volume de leur globe qu'à cause de la façon dont ils sont enchâssés dans l'espace circonscrit par l'arcade sourcilière, l'arête du nez et la pommette, comptent beaucoup dans l'ensemble du masque. La bouche est encore plus digne d'attention. Entre les joues et le menton rasés, épaissis par l'âge, la bouche petite du portrait Ramsay étonne presque, en contraste avec de larges traits virils. La moustache et la barbe du portrait Landelle n'empêchent pas de noter cette même petitesse de la bouche, entre un grand nez et une robuste mâchoire. Ajoutons que, en dépit de traits assez forts en 1720, devenus un peu lourds en 1749, il n'y a rien ici de vulgaire : l'expression est grave et

1. La National Portrait Gallery de Londres possède un autre portrait de Mead, qui serait une copie d'une peinture de Ramsay. Le caractère d'apparat est moins marqué ; la pose est plus familière ; les traits sont les mêmes.

digne. En somme, devant des similitudes qui portent sur les caractères fondamentaux des deux visages, on n'hésiterait pas à conclure que le tableau



PORTRAIT DE RICHARD MEAD
GRAVURE DE BARON D'APRÈS RAMSAY

qui vient d'entrer au Louvre est le portrait du D^r Mead, n'étaient trois difficultés que je ne dois pas dissimuler : la calvitie, la barbe et l'âge.

Pourquoi Watteau a-t-il donné un front chauve et une longue barbe à un personnage qu'aucun autre portrait ne nous présente ainsi fait ? Nous ne

pouvons juger de l'état pileux du crâne du docteur dans l'œuvre de Ramsay, ce crâne se dérochant sous une perruque copieusement bouclée. Mais le profil gravé par Arthur Pond ne porte pas de perruque, et il a des cheveux, des cheveux courts, pas très abondants, assez toutefois pour écarter l'accusation de calvitie. Or il date de 1739. Comment croire que Mead ait eu plus de cheveux alors qu'il n'en avait vingt ans, ou presque, auparavant ? On n'aperçoit pas non plus que, dans cet intervalle, les marques de la vieillesse soient devenues plus apparentes et plus nombreuses, ainsi qu'il conviendrait. D'ailleurs, si c'est Mead que représente le portrait Landelle, n'est-ce pas dans cette peinture qu'il semblerait trop vieux ? Mead, né en 1673, n'a que quarante-sept ans en 1720. Pourquoi Watteau l'a-t-il fait chauve, barbu et vieux ?

Il n'y a pas à ces questions de réponse péremptoire. Cependant, on peut, par des raisons plausibles, expliquer pourquoi Watteau aurait plutôt vieilli son modèle, tandis qu'Arthur Pond l'a rajeuni. En 1739, Mead a soixante-six ans, il a recueilli tous les fruits d'une glorieuse carrière. Pond, comme Ramsay dix ans plus tard, mais par d'autres moyens, fait de lui un portrait idéalisé : il lui donne un air de sénateur romain, et il veut sans doute que cette image de Mead puisse voisiner avec un médaillon plus ou moins authentique de Galien. Ce n'est pas sur de tels documents que l'on estimera l'âge d'un homme ni le nombre de ses cheveux. Watteau, au contraire, comme tous les vrais observateurs de la nature humaine, s'il a devant lui un homme mûr, s'intéresse surtout aux stigmates de l'âge et à l'espèce de beauté, ou tragique ou sereine, empreinte sur un visage qui a perdu le charme des jeunes années. Ces stigmates, il tendrait plutôt à les exagérer. C'est ce qu'il semble avoir fait aussi en peignant son compatriote le sculpteur Pater. Celui-ci, dans la toile du Musée de Valenciennes, a l'aspect d'un homme qui a largement dépassé la cinquantaine. Or, né en 1670, il avait juste cinquante ans en 1720. Un Watteau ne rajeunit que les femmes, et n'est-ce pas qu'un instinct lui souffle d'éterniser cette fragile poésie de la jeunesse dont la femme est pour lui la plus belle, la plus gracieuse, la plus émouvante, la seule figure ?

Watteau, pour des raisons qui nous échappent, — en vue peut-être d'une composition de fantaisie, — a-t-il doté son modèle d'une barbe ? Ce ne serait pas, assurément, un acte plus extraordinaire ni plus irrévérencieux que de représenter, comme il le fit dans un dessin, le vénérable chanoine Haranger sous les traits de Cassandre. Une autre objection aurait plus de poids à mes yeux : rien¹ dans cette tête d'homme ne semble artificiel ou

1. Toujours mettant à part, bien entendu, les repeints du fond et du costume.

arbitraire ; la touche y a l'accent d'une étude entièrement faite d'après nature.

Mead, à cette époque où, déjà célèbre, il n'était pas encore le grand personnage peint plus tard par Ramsay, a-t-il porté la barbe ? La gravure de Pond, si l'on croit à son exactitude, serait, dans une certaine mesure, favorable à cette seconde hypothèse, puisque nous y voyons Mead, non pas avec une barbe, mais sans perruque, c'est-à-dire dans un appareil insolite pour ce temps-là.

Tant qu'il ne sera pas possible de résoudre ces divers problèmes, on n'aura sans doute pas le droit d'affirmer que la peinture qui vient d'entrer au Louvre est un portrait du D^r Mead par Watteau ; mais il me paraît que cette identification demeure à l'état d'opinion vraisemblable.

*
* *

Watteau n'est pas un portraitiste de profession. Il n'a pas cherché à rivaliser avec les peintres qui, de son temps, avaient su faire du portrait une carrière fructueuse et glorieuse, les Largillière, les Rigaud, les de Troy, les Nattier. Mais il avait en lui tous les dons qui permettent d'élever le portrait à la plus haute dignité de l'art, et l'on peut dire qu'une partie de son œuvre, celle où il a le plus approché de la perfection, la seule qui ait trouvé grâce devant sa propre modestie, ce qu'il appelait ses « pensées », c'est-à-dire ses dessins, est principalement un répertoire d'études où la figure humaine est observée, saisie, rendue, avec les yeux et l'esprit d'un portraitiste.

On sait comment Watteau travaillait. Tandis que la plupart des dessins que nous ont laissés les maîtres nous montrent une main qui cherche, hésite, tâtonne, sous le commandement d'une idée impérieuse, mais encore confuse, puis, par degrés, arrive à rendre cette idée claire, précise, et à la revêtir des armes qui donnent la victoire, il n'y a pas, dans les nombreux dessins que nous possédons de Watteau, plus de deux ou trois feuillets où l'on voie une esquisse de composition. Ce sont des études faites, sans idée préconçue, au hasard de la rencontre et de la fantaisie de l'artiste.

« Le plus ordinairement — dit Caylus dans sa *Vie d'Antoine Watteau*¹ — il dessinait sans objet. Car jamais il n'a fait ni esquisse ni pensée pour aucun de ses tableaux, quelque légères et quelque peu arrêtées que ç'a pu être². Sa coutume était

1. P. Champion, *op. cit.*, p. 100.

2. La forme de la phrase est un peu trop absolue : nous connaissons, pour deux ou trois tableaux, au moins des esquisses partielles. Mais il reste vrai que l'absence d'esquisse est la règle chez Watteau.

de dessiner ses études dans un livre relié, de façon qu'il en avait toujours un grand nombre sous sa main... Quand il lui prenait en gré de faire un tableau, il avait recours à son recueil. Il y choisissait les figures qui lui convenaient le mieux pour le moment. Il en formait ses groupes, le plus souvent en conséquence d'un fond de paysage qu'il avait conçu ou préparé... »

C'est ainsi, en effet, que nous trouvons les mêmes figures et, parfois, les mêmes groupes de figures dans des tableaux différents, la variété nécessaire étant obtenue seulement par une modification dans l'ordre de ces groupes ou de ces figures. Caylus ajoute que « cette façon de composer... n'est assurément pas à suivre. » Il n'a pas tort. Mais l'exemple de Watteau prouve qu'une méthode qui serait détestable en des mains malhabiles peut être contrainte par l'enchantement du génie à produire des fruits plaisants, tandis que le meilleur des outils ne fait pas d'un mauvais un bon ouvrier. En somme, Watteau procède, sans le savoir, à l'instar de ces artisans de la Grèce à qui nous devons les figurines de Tanagra, de Smyrne ou de Myrina. Ceux-ci, avec un petit nombre de moules partiels, en combinant ingénieusement des têtes, des torsos et des jambes, ont créé un monde vrai et divers, poétique et vivant, de promeneuses qui jouent de l'éventail, de danseuses drapées ou dévoilées et d'enfants rieurs couronnés de roses. Ce n'est pas faire tort au « peintre des *Fêtes galantes* » que de comparer aux petits chefs-d'œuvre des coroplastes grecs ses *Finettes*, ses *Indifférents*, ses *Leçons de musique* ou d'amour, ses *Assemblées dans un parc*.

Ce qui a permis à Watteau, usant d'un procédé tout de même si défectueux, de n'avoir pas à s'en repentir, c'est la qualité des dessins où il puisait les éléments de ses tableaux. On dirait que l'imagination en est absente. Du moins, elle ne se manifeste pas dans le choix des sujets ; mais elle paraît suffisamment dans le ton, l'accent, — ce ton, cet accent d'élégance et de mélancolie où résonne l'émouvant écho de ce que les amis de Watteau nous ont dit de sa personne et de son caractère. Nous entendons la phrase charmante, et qu'on sent vraie, de Caylus : « Ce Watteau si sombre, si atrabilaire, si timide et si caustique partout ailleurs, n'était plus alors que le Watteau de ses tableaux, c'est-à-dire l'auteur qu'ils font imaginer agréable, tendre et peut-être un peu berger¹. » Dans ces dessins qu'inspirent une parfaite docilité à la nature et l'amour presque exclusif de la vérité, l'imagination est celle d'un portraitiste ou, si l'on veut un terme moins restrictif, d'un interprète du visage humain et de la personne humaine.

La proportion remarquable des études de têtes dans le nombre total des feuillets qui nous sont parvenus témoigne des mêmes tendances et l'un des

1. P. Champion, *op. cit.*, p. 94.

caractères principaux de ces études est de ne pas se contenter d'indications superficielles, mais de pousser l'exécution jusqu'au point où elle arrive à rendre la ressemblance complète des modèles.

Ces modèles, ce sont, le plus souvent, des amis, des familiers, des serviteurs et, au besoin, des passants, que l'artiste surprend dans un geste pittoresque, — marque habituelle du métier, empreinte permanente du caractère ou signe passager d'un mouvement de l'âme. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, le peintre de *l'Amour au théâtre italien* et de *l'Amour au théâtre français* et de tant d'autres œuvres animées du même esprit semble avoir peu fréquenté les gens de théâtre. « Il avait », dit Caylus, « des habits galants, quelques-uns de comiques, dont il revêtait les personnes de l'un et de l'autre sexe, selon qu'il en trouvait qui voulait bien se tenir, et qu'il prenait dans les attitudes que la nature lui présentait, en préférant volontiers les plus simples aux autres¹. »

En dehors des portraits qui jouent leur rôle dans des compositions de fantaisie ou qui étaient destinés à figurer éventuellement dans des tableaux, Watteau a fait œuvre véritable de portraitiste pour quelques amis². Combien nous devons regretter la perte du charmant tableau, que nous ne connaissons que par la gravure de Tardieu, où il s'était représenté peignant dans un beau jardin à côté de son ami M. de Julienne jouant du violoncelle ! Mais cette toile, où les figures sont de dimensions réduites et où le paysage occupe la plus grande place, n'est encore qu'un ouvrage intermédiaire entre le portrait et le tableau de genre, suivant la formule flamande. Le *Gilles* a tous les titres à être compté parmi ces « figures d'une certaine grandeur » que Caylus, se faisant, en 1748 l'annonciateur d'une esthétique nouvelle qui conduira bientôt à la révolution davidienne, accuse Watteau de n'avoir pas su peindre. Et c'est un portrait, un portrait dont le modèle ne nous est pas connu, mais un admirable portrait. Cependant, l'objet principal de l'artiste n'est pas, ici, de produire une figure peinte à la ressemblance exacte d'une certaine personne vivante.

Le *Portrait d'Antoine Pater*, au contraire, il n'y a pas de doute qu'il ne réponde de tout point à la définition la plus exigeante du portrait. Le doute, à mon avis, n'est guère plus admissible pour le portrait Landelle. Dira-t-on que cette toile serait plutôt une étude faite pour un tableau mettant en scène des acteurs de la comédie italienne ? Ce vieillard singulier aux longs cheveux d'un blanc jaune et à la barbe filamenteuse serait bien apte à tenir dans quelque composition de Watteau la partie d'un Cassandre ou d'un Géronte.

1. P. Champion, *op. cit.*, 101.

2. Voir Gaston Schéfer, *Les Portraits dans l'œuvre de Watteau* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1896, t. II, p. 177 et suiv.).

Il y a précisément un barbon de cette espèce dans le tableau des *Comédiens italiens* qui appartient au D^r Mead et qui fut peut-être peint à Londres. Faut-il aller plus loin ? Faut-il croire comme le fait, à ce qu'il semble, le rédacteur du catalogue de la vente Landelle, que la transformation du personnage vivant en un type de théâtre soit déjà accomplie, que le modèle ait, pour poser devant les pinceaux du maître, revêtu un de ces « habits comiques » dont nous parle Caylus ? Le D^r Mead a bien pu se prêter aux mêmes complaisances qui ne scandalisaient pas l'abbé Haranger¹. Ce que l'on voit ou devine du costume ne peut nous renseigner. D'ailleurs, il y a si peu de différence, chez Watteau, entre la fantaisie et la réalité, entre la vie et le théâtre, entre les « habits galants », selon la formule de Caylus, et les « habits comiques² ». Il faut plutôt regarder au caractère du visage. L'expression de ce visage n'a rien qui éveille l'idée du travestissement. On y voit un homme qui se révèle à nous dans la vérité, l'autorité, de sa personne morale et physique.

C'est surtout une ressemblance spirituelle qui nous frappe entre le portrait de Valenciennes et celui du Louvre. Un portraitiste né s'affirme de part et d'autre. Il ne s'embarrasse pas des conventions mondaines, ni du décor à la mode, ni de ces façons de présenter le modèle qui donnent un air de famille aux œuvres des portraitistes contemporains et qui font qu'on ne distingue pas toujours du premier coup d'œil un portrait de Largillière d'un portrait de Rigaud. D'une prise passionnée, il s'empare de ce qu'il y a de plus strictement intime et irréductible dans le caractère d'un homme, et il le rend d'un trait libre et franc. Dans le *Portrait d'Antoine Pater*, c'est l'éclairage oblique qui accuse, d'une façon saisissante et imprévue, le modelé et le relief, fait saillir le grand nez du sculpteur, fait briller ses yeux sous des sourcils froncés, souligne le pli amer de sa bouche et donne une sorte de grandeur fruste au geste impérieux de sa main tendue. Dans le portrait Landelle, il y a, de même, un je ne sais quoi de farouche qui sert à rendre intelligibles les effets d'une rare pénétration psychologique. Par d'autres moyens, mais qui sont du même ordre, un personnage singulier, qu'il suffirait d'un rien pour transformer en caricature, se communique à nous avec une franchise abrupte, mais gardant une gravité presque solennelle. Ce sont les cheveux et la barbe, tracés d'un pinceau tumultueux, qui, contrastant avec le calme mystérieux du visage, ont à jouer ici, pour l'effet voulu par le peintre, le même rôle que les lumières crues et les fortes ombres dans le *Portrait de Pater*.

1. Il a même pu s'y prêter deux fois, s'il a été le *Marchand de fruits* aussi bien que l'homme du portrait Landelle.

2. « Dans quelle classe », remarque à juste titre M. Louis Gillet (*op. cit.*, p. 124), « rangerons-nous l'*Indifférent* et la *Finette* ? Sont-ils du théâtre ? Sont-ils pris à la vie ? »

*
* * *

A l'issue de cette étude, tout nous engage à placer dans la même période le *Portrait d'Antoine Pater* et le portrait Landelle, et cette période ne peut être que la fin de la courte carrière de Watteau. La difficulté qu'ont bien vue la plupart des critiques en ce qui concerne le *Portrait de Pater*, c'est d'assigner une date à la rencontre du portraitiste et de son modèle. Nous ne connaissons avec certitude qu'un séjour de Watteau à Valenciennes, en 1709, quand le jeune peintre se sépara d'Audran et résolut de travailler pour son propre compte. A cette date, ses œuvres personnelles se bornent à quelques tableaux de la vie militaire, charmants certes, mais d'une facture un peu timide. Qui songerait à les mettre en parallèle avec le rude et génial portrait du Musée de Valenciennes ? D'autre part, nous ne savons rien de voyages qu'Antoine Pater aurait faits à Paris du vivant de Watteau. Les deux opinions auxquelles se sont ensuite ralliés, en deux clans, les historiens sont dues aux deux érudits valenciennois qui ont le plus fait pour élucider la vie de Watteau. Paul Foucart veut que le portrait ait été peint à Paris en 1716¹, le sculpteur ayant accompagné son fils pour le remettre entre les mains de son compatriote déjà célèbre. Louis Cellier pense que Watteau s'est arrêté à Valenciennes, à son retour d'Angleterre, en juillet ou en août 1720. Supposition pour supposition, celle-ci est aussi plausible que l'autre et a le mérite de s'accorder mieux avec la date que nous suggère le style de la peinture ainsi que l'âge du modèle, tel que Watteau nous le représente.

Rien n'empêche, d'ailleurs, si on le préfère, de supposer qu'Antoine Pater est venu à Nogent avec son fils, en 1721, quand Watteau, déjà profondément atteint et songeant à la mort prochaine, se repentit d'avoir jadis congédié le jeune Valenciennois, son élève, et le rappela, pour lui consacrer, par un sublime scrupule, le reste de ses forces. Dans ce cas, l'admirable portrait, postérieur à l'*Enseigne de Gersaint*, serait, avec le *Christ en croix* peint pour le curé de Nogent, une des toutes dernières œuvres de Watteau.

On nous dit, il est vrai, que Jean-Baptiste Pater « ne put profiter que pendant un mois de cette occasion si favorable² ». Mais ce peu de temps, il déclarait plus tard « qu'il lui devait tout ce qu'il savait ». C'est que Watteau mourant fut, presque jusqu'à la dernière heure, capable d'instruire un jeune homme, non seulement par les conseils, mais sans doute par l'exemple. Sous la pression du destin, il travaille avec cette fièvre qui veut arracher les œu-

1. Cf. Louis Gillet, *op. cit.*, p. 133.

2. Notice de Gersaint, dans le *Catalogue de feu M. Quentin de Lorangère*; — P. Champion, *op. cit.*, p. 66.

vres à la mort et qui semble décupler la puissance du mourant. S'il n'a mis, selon le témoignage de Gersaint, que « huit journées (encore n'y travaillait-il que les matins...) » à exécuter l'*Enseigne*, cette œuvre que rien, dans la peinture des autres ou même dans sa propre peinture, ne faisait prévoir, on peut penser qu'il ne lui a pas fallu beaucoup de temps pour jeter sur la toile la physionomie connue du vieux sculpteur Pater.

Si proche du terme, Watteau montre une pensée de plus en plus audacieuse, une technique de plus en plus souple et forte. L'*Embarquement pour Cythère* marque une fin et non un commencement. C'est le chef-d'œuvre de la féerie romanesque. C'est le poème délicieux de la jeunesse qui, bientôt ne sera plus et qui sourit et chante *sotto voce*. Mais Watteau, on dirait qu'il ne veut pas qu'on le croie prisonnier de l'admiration qui, de partout, vient au peintre des *Fêtes galantes*. Aucun des grands thèmes de la peinture ne lui est interdit. Il peint le *Gilles* ; il est fidèle encore aux sujets de la comédie, mais l'esprit est changé et l'œuvre compte parmi les plus originales et les plus belles créations de la peinture. Puis c'est l'*Enseigne* : avec une autorité et une aisance souveraines, Watteau va, semble-t-il, engager notre école dans une voie toute nouvelle. Qu'on se rappelle le mot de Gersaint sur l'*Enseigne* : « Le tout était fait d'après nature ». Il n'est plus question du procédé de composition singulier que Caylus nous rapporte et que Watteau applique dans presque toutes les œuvres antérieures à 1720. Un motif de la vie quotidienne, brusquement, s'égale aux pages d'histoire. Le réalisme, héritage des anciens Flamands, se concilie avec le style par la grâce du goût français. Une esthétique s'annonce, qui ne sera réellement comprise que cent cinquante ans plus tard. Que n'eût pas fait Watteau, devançant Courbet, Manet, Degas ? Protégé par les vertus d'une société aristocratique contre les périls auxquels notre démocratie, aujourd'hui, laisse l'art exposé, il eût été vrai, libre, hardi, sans vulgarité ni pédantisme ni paradoxe. Seul il eût pu nous donner, en la transportant sur le plan le plus élevé de l'art, la peinture de la vie et des élégances mondaines. Du même esprit s'inspire le portrait de Valenciennes comme celui du Louvre. L'un et l'autre s'isolent au milieu des ouvrages des meilleurs portraitistes de ce temps. Ils ont un style magistral et non appris dont Largillière et Rigaud ne nous offrent pas d'exemples. Au moment où il va mourir, le « peintre des *Fêtes galantes* » déborde par son génie les classifications dans lesquelles on prétendrait le contenir. Il est, sans plus, un grand peintre, l'un des plus grands qu'ait produits la France.

QUELQUES GROUPES D'IVOIRES FRANÇAIS¹

LE DIEU D'AMOUR ET LE CHATEAU D'AMOUR SUR LES VALVES DE BOITES A MIROIRS



LE DIEU D'AMOUR
ET UN COUPLE D'AMoureux
VALVE DE BOITE A MIROIR
EN IVOIRE
FRANCE, DÉBUT DE XIV^e SIÈCLE
(Musée de South Kensington, Londres.)

Les boîtes à miroirs sont parmi les ouvrages les plus connus des ivoiriers français du XIV^e siècle. Sur les valves qui enfermaient la plaque de métal polie, ils ont taillé des sujets très divers ; on y voit des scènes de la vie courtoise et galante : jeu d'échecs, départ pour la chasse, tournoi, rencontre d'amoureux, déclaration et couronnement de l'amant ; des épisodes tirés des romans : Tristan et Lancelot ; des histoires morales ou légendaires, telle la Fontaine de jouvence, et la délicatesse du travail autant que l'intérêt des représentations expliquent la vogue de ces pièces auprès des élégants d'autrefois comme des amateurs d'aujourd'hui. Nous voudrions étudier ici les valves où sont

figurés le dieu d'Amour et le château d'Amour ; non seulement la série en est une des plus nombreuses, mais la manière des tailleurs de boîtes à miroir y apparaît en pleine lumière ; l'on y rencontre d'ailleurs quelques-uns des plus parfaits chefs-d'œuvre de notre ivoirerie.

1. Voir nos précédents articles sur ce sujet dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, t. II, p. 361 et 453 ; 1906, t. I, p. 49, et 1918, p. 225.

I

LE DIEU D'AMOUR

Le dieu d'Amour, on le sait, tient une place d'honneur dans la littérature du Moyen âge. Dès le ^{xii}^e siècle un fableau lui est consacré : le *Fableau du Dieu d'amours* ; il paraît dans celui de *Vénus, la déesse d'Amours* ; le *Roman de la Rose* en fait bientôt l'un de ses principaux héros, et sa gloire ne diminue pas au ^{xiv}^e siècle : on le retrouve au *Dit du Verger* de Guillaume de Machaut et dans tant de poésies de Christine de Pisan, telle que l'*Épître au Dieu d'Amour*, pour ne citer que ces deux poètes¹. Tous tracent de lui des portraits flatteurs :

Le Diex d'Amors de la façon [figure]
Ne ressembloit mie garçon,

dit Guillaume de Lorris² ;

Il sembloit que ce fust uns anges
Qui fust tantost venus du ciau.

Machaut³ ajoute des traits plus précis à

cette creature
De trop merveilleuse figure.
... En sa dextre main tenoit
Un dard que bien estoit ferré
De fer tranchant et acéré ;
Et en l'autre avoit un brandon
De feu que gettoit grand randon ;
Et s'avoit pour voler II eles
Si beles qu'oncques ne vit teles.
La face avoit clere et moult belle,
Et la couleur fresche et vermeille,
Et tout le remanent de li
Estoit de maintien si joli,
Car on ne porroit souhaidier
Un aussi bel à mon cuidier.
S'ot un chapelet de rosettes,
De muguet et de violettes
Par cointise mis en son chief, etc....

1. Voir Langlois, *Origines et sources du Roman de la Rose* ; Paris, 1891, in-8.

2. *Roman de la Rose*, éd. F. Michel, p. 29 et 30.

3. Guillaume de Machaut, *Le Dit du Verger*.

Grâce aux poètes, nous apprenons à connaître son château et son verger, tous les détails de sa cour, qu'il tenait « dessus un bel arbrissel », et jusqu'aux vertus des flèches que renfermait son carquois. Tout cela était chanté constamment ; nul n'en ignorait parmi les seigneurs et les dames et il n'y a pas à s'étonner que le dieu d'Amour ait passé si aisément de la poésie où il régnait dans les arts plastiques auxquels il ne tarda pas à devenir familier.

Rien ne nous dit comment étaient faites les nombreuses tentures qui portent son nom dans les inventaires de Charles V, de Charles VI ou des ducs de Berry et d'Anjou, mais beaucoup de miniatures subsistent où il est figuré et les représentations qu'elles en donnent correspondent exactement aux descriptions des poètes : c'est toujours le jeune dieu couronné, vêtu d'une robe de couleur éclatante à ramages d'or, aux ailes diaprées, et tenant dans ses mains les deux sagettes, les flèches qui le font vainqueur. Suivant les textes que les peintres illustrent, ils le montrent tantôt debout, sa victime à genoux à ses pieds, tantôt assis sur une manière de trône, mais souvent aussi monté dans les branches d'un arbre, comme l'indiquait Machaut, du haut duquel il vise les amants qui l'implorent ; c'est cette dernière version



LE DIEU D'AMOUR
ET DEUX COUPLES D'AMOUREUX
VALVE DE BOÎTE À MIROIR EN IVOIRE
FRANCE, 1^{re} MOITIÉ DU XIV^e SIÈCLE
(Musée de Cluny, Paris.)

que suivent notamment les jolies enluminures du *Roman de la Poire*, de la fin du XIII^e siècle¹, et de *La Clé d'Amours*, du commencement du XIV^e², et c'est elle aussi que, de préférence, ont adoptée les ivoiriers. Non pas qu'ils aient songé, croyons-nous, à illustrer tel ou tel épisode d'un poème où le dieu paraissait en cet équipage ; la représentation est beaucoup trop générale pour qu'il soit possible de l'identifier exactement avec un passage déterminé d'un auteur ; mais sans doute le maître qui, le premier, tailla le sujet en ivoire, emprunta sa composition à un peintre qui l'avait traitée de la sorte, les autres suivirent

1. Bibl. Nat., fr. 2186, fol. 15 r^o.

2. Bibl. Nat., nouv. acq. fr. 4531, fol. 63 v^o.

pour la plupart, qu'ils appartenissent ou non au même atelier, et c'est ainsi que l'iconographie du dieu d'Amour se trouva fixée chez les ivoiriers. Bien peu jetèrent les yeux sur d'autres modèles et s'en inspirèrent.

Avec la merveilleuse habileté de metteurs en page dont les tailleurs de boîtes à miroir ont donné tant de preuves, ils surent accommoder parfaitement cette composition à la forme nécessaire de l'objet qu'ils avaient à décorer. L'arbre occupa le centre de la valve ronde, jetant ses rameaux à droite et à gauche, et le dieu d'Amour, assis entre les deux maîtresses branches, prit sa place au sommet, tandis qu'au pied les deux amants que menaçaient ses flèches se faisaient face, chacun d'un côté du tronc¹. Le parti pris de la composition était clair et logique, et il se prêtait à d'amples développements. Ce fut une première variante que d'asseoir deux couples au pied de l'arbre², et l'architecture de l'ensemble s'en trouva à peine modifiée ; mais deux couples, c'était peu pour figurer tout le monde des amants ; bientôt quatre couples apparurent³ et, tandis que les uns demeuraient sous l'arbre, les autres s'installèrent dans les branches en des chambres de verdure ménagées aux côtés du dieu⁴. Cette disposition n'était pas nouvelle dans l'ivoirerie ; elle avait déjà servi aux miroirs à scènes galantes, où l'on voyait tantôt un couple, tantôt deux, et jusqu'à quatre occupés, dans le même arbre feuillu, à s'accoler, à tresser des couronnes ou à se déclarer leur flamme ; mais les ivoiriers, on le sait, pratiquaient la loi du moindre effort et ils faisaient rentrer volontiers les sujets nouveaux dans les formules qui leur étaient familières. Ils n'eurent garde, d'ailleurs, de demeurer en si bon chemin et, comme un maître ingénieux avait imaginé, dans la série des sujets galants, de nous montrer les amoureux sur une galerie qui divise horizontalement le miroir⁵, de même les fidèles du dieu d'Amour s'enlacèrent, dans un miroir du Louvre⁶, sous les yeux de leur maître, dans un palais aux architectures analogues. Seulement l'ordinaire habileté d'adaptation des tailleurs se trouva cette fois en défaut ; l'ouvrier n'osa pas rompre avec la tradition qui faisait trôner le dieu d'Amour sur un arbre, et très bizarrement il en fit pousser sur

1. Musée de South Kensington, n° 221-67 du catalogue des ivoires de W. Maskell ; Musée de Budapest et anc. coll. Stroganoff à Rome.

2. Musée de Cluny, n° 1073 du catalogue de Du Sommerard, et New-York, Metropolitan Museum, donation Pierpont-Morgan (anc. coll. Oppenheim, Cologne, n° 75 du catalogue de Molinier).

3. Musée de Cluny, n° 1070 du catalogue de Du Sommerard.

4. Coll. Martin Le Roy, n°s 34 et 36, pl. 18, du catalogue des ivoires de R. Koechlin (t. II du catalogue général de la collection Martin Le Roy par M. J.-J. Marquet de Vasselot).

5. Musée de South Kensington, n° 220-67 du catalogue des ivoires de W. Maskell, rep. *Portfolio of Ivories*, fasc. 27.

6. N° 76 du catalogue des ivoires de Molinier.

la galerie un minuscule, que le noble seigneur, assis sur une branche, semble écraser de son poids. C'est là une des seules fautes de goût que l'on soit en droit de reprocher aux tailleurs de boîtes à miroir à l'époque de la pleine floraison des ateliers.

Ces formules que les ivoiriers appliquèrent à l'histoire du dieu d'Amour, sans doute dès le début du ^{xiv}^e siècle, sinon déjà à la fin du ^{xiii}^e, persistèrent à travers tout le siècle : les costumes des personnages en font foi ; on rencontre en effet, des miroirs composés exactement de même, où, aux uns, les longs surcots sont à la mode, tandis qu'aux autres ce sont les vêtements courts et collants des premiers Valois. Et les manières d'habits nouvelles n'apparaissent pas seulement sur les miroirs à quatre couples, comme celui de la collection Martin Le Roy, que la complication de leur composition ferait tenir pour postérieure aux pièces plus simples du début ; on les rencontre aussi sur ceux où deux couples seulement occupent le bas de l'arbre fatal¹, ce qui prouve que toutes les formules, les simples et les compliquées, cohabitèrent dans les ateliers et que les ivoiriers n'en abandonnaient pas nécessairement une parce qu'une autre avait été inventée auprès d'eux ; pourtant nous ne connaissons pas de miroir dans le style de la



LE DIEU D'AMOUR
ET QUATRE COUPLES D'AMoureux
DANS DES CHAMBRES DE VERDURE
VALVE DE BOITE A MIROIR EN IVOIRE
FRANCE, 2^e MOITIÉ DU ^{xiv}^e SIÈCLE
(Collection Martin Le Roy, Paris.)

seconde moitié du ^{xiv}^e siècle où le sujet ait gardé sa forme première, avec les deux amoureux seuls chacun d'un côté de l'arbre. Remarquons d'ailleurs que c'est à la première moitié du siècle qu'appartiennent les rares pièces où le tailleur a tenté de s'affranchir, dans la conception de son sujet, du type généralement adopté par l'ivoirerie et suivi une autre version que celle de l'arbre dont les branches abritent le dieu d'Amour : tels un joli miroir du Musée de Cluny², où le dieu est assis sur un trône en X orné de deux têtes de lions et, à

1. Miroirs déjà cités de New-York (donation Pierpont-Morgan) et de l'ancienne collection Stroganoff.

2. N° 1071 du catalogue de Du Sommerard.

South Kensington¹, celui où on nous le montre sur un siège mouluré, portant un faucon au poing, toujours entre des couples vêtus de long. Ce faucon pourra paraître quelque peu fantaisiste, mais, comme la scène se passe dans le décor et sous les galeries du même palais que nous avons vu au Louvre², peut-être est-ce par simple bon sens que l'ivoirier a dérogé à la tradition et renoncé à l'arbre rabougri que l'autre y avait bizarrement maintenu. Au contraire, il s'agit évidemment de l'imitation d'un modèle différent quand l'ivoirier introduit, dans un miroir de Berlin³, une tour crénelée aux assises de pierre apparentes, du haut de laquelle le dieu lance ses flèches ; mais ce



LE DIEU D'AMOUR
ET QUATRE COUPLES D'AMOUREUX
VALVE DE BOITE A MIROIR EN IVOIRE
FRANCE, 2^e MOITIÉ DU XIV^e SIÈCLE
(Musée de Cluny, Paris.)

n'est là, sans doute, qu'une réduction de ce château d'Amour auquel nous viendrons tout à l'heure et elle ne présente d'autre intérêt que de montrer de nouveau l'ingéniosité de nos artisans à transformer, soit qu'ils les amplifiasent, soit qu'ils prétendissent les simplifier, les formules qu'ils avaient dans la main.

Si la composition du sujet du dieu d'Amour marque, comme il arrive d'ordinaire dans l'ivoirerie, une certaine paresse d'imagination et une inclination des ouvriers à se contenter de leurs modèles traditionnels ; s'ils n'ont rien trouvé de mieux que d'emprunter les

plus notables développements du thème originel à la série voisine des scènes galantes, au contraire ils se sont appliqués, cette fois encore, et d'une fantaisie toujours en éveil, à varier les attitudes, voire les expressions des visages, et nous ont donné souvent des chefs-d'œuvre d'esprit ou de gentillesse attendrie. Le personnage principal est naturellement le dieu lui-même ; nulle solennité chez lui, nulle grandiloquence, mais aussi nulle afféterie à la manière des Amours de la Renaissance ; c'est le gentil cavalier que les poètes ont chanté. Il se plaît, tranquillement assis sur son arbre, une flèche dans

1. N° 210-65 du catalogue des ivoires de W. Maskell.

2. N° 76 du catalogue des ivoires de Molinier.

3. Kaiser-Friedrich-Museum, n° 93, pl. 32 du catalogue des ivoires de W. Voegelé.

chaque main et souriant, à viser les jeunes gens qui croient causer sans risque dans la chambre de verdure ; mais parfois aussi il se prend vraiment à les poursuivre, il se lève, il s'arc-boute et, de son arc bandé, leur lance un trait qui fait soudain retourner la victime¹. Ce dieu coquet a soin, d'ailleurs, comme dans les enluminures, de suivre les variations de la mode et, après s'être fait admirer dans son long surcot flottant, il nous charme dans ses vêtements ajustés et son jupon court (coll. Martin Le Roy). Pour les couples d'amoureux aussi, les tailleurs les ont variés à l'infini, presque toujours avec un singulier bonheur. Tantôt, au pied de l'arbre, ils s'aventurent sans penser à mal, elle tenant dans ses mains un chapeau de fleurs, lui son faucon au poing, à qui il présente sa pâture dans la patte d'oie bien connue (Musée de South-Kensington, n° 221-67), et il y a dans ces deux jeunes gens, des enfants presque, une ingénuité d'amour vraiment touchante ; mais le dieu a décoché une flèche à la pucelle (coll. Stroganoff) et elle s'étonne de son émoi nouveau jusqu'à ce qu'elle en ait connu l'auteur ; tous deux alors (Musée de Budapest) tombent aux pieds du dieu,



LE DIEU D'AMOUR DANS SON PALAIS
ET LES AMOUREUX DANSANT LA CAROLE
VALVE DE BOITE A MIROIR EN IVOIRE
FRANCE, 1^{re} MOITIÉ DU XIV^e SIÈCLE
(Musée du Louvre, Paris.)

Vrai Dieu d'Amours qui des amans [est] sire²

et cette attitude demeure celle de tous les couples dans un beau miroir de Cluny, où quatre jeunes gens souriants et émus, à genoux aux pieds du maître, le supplient de les laisser

Mener douce et joyeuse vie³.

Mais cette vie, nous la connaissons : c'est la vie courtoise dont tant de

1. Musée de Cluny, n° 1073 du catalogue de Du Sommerard.

2. Christine de Pisan, *Le Livre du duc des vrais amants* (*Œuvres poétiques*, éd. Roy, t. III), p. 68.

3. Machaut, ouv. cité, éd. Tarbé, p. 5.

miroirs illustrés de sujets galants nous ont retracé l'image ; aussi bien les tailleurs ne se sont-ils pas mis en frais pour nous la représenter et ils se sont bornés à emprunter leurs modèles au répertoire du métier. C'est ainsi que nous retrouvons aux pieds du dieu d'Amour le jeune homme et la dame s'avancant l'un vers l'autre et qui s'accolent ; accroupi auprès de la jeune femme, l'amoureux cueille à un arbuste voisin des roses qu'il tend à la belle ; elle en tresse un « chapel », selon la mode du temps, et si le galant lui agrée, son amie le pose sur la tête de l'amant pour « couronner sa flamme » ; gracieux épisodes à qui l'on en ajouterait d'autres de composition, de style, parfois aussi de perfection identique à ce que l'on voit aux meilleurs parmi les miroirs à sujets galants. En vérité l'on pourrait souvent, sans difficulté, interchanger les figures de ces derniers et les personnages des scènes où préside le dieu d'Amour. Une seule apparaît ici nouvelle : la carole, que, dans les galeries du château figuré au miroir du Louvre¹, dansent au son d'un orgue portatif cinq jeunes gens et pucelles, sans doute pour marquer leur joie de l'amour enfin atteint, et l'on ne saurait souhaiter plus aimable conclusion à l'histoire du dieu d'Amour, telle que les ivoiriers nous la content.

II

LE CHATEAU D'AMOUR

L'assaut du château d'Amour a été un des thèmes favoris de l'art du xiv^e siècle, et tous les métiers nous montrent le château défendu par un essaim de dames contre l'attaque éperdue des chevaliers. Dès la seconde moitié du xiii^e siècle, le sujet apparaît dans les enluminures des manuscrits, à ce fameux *Psautier* de Peterborough² qui est un des chefs-d'œuvre de la peinture anglaise ; depuis, les tapissiers l'ont adopté, témoin la tenture des *Demoiselles qui défendent le châtel*, une pièce du mobilier de la duchesse de Bourgogne³ ; les émailleurs s'y sont plu, comme le prouve le gobelet du duc d'Anjou, où sur un émail bleu se voyait « un chastel, que deux hommes assaillent de fleurs et de rosettes », tandis que trois dames le défendent⁴, et les orfèvres le prirent pour thème de certaines de ces étranges merveilles qu'ils ciselaient, telle la fontaine d'argent du même duc d'Anjou, avec « sa grosse tour ronde à plusieurs tourelles », ses ménestrels à trompettes, ses dix hommes armés et des « dames qui tiennent bastons et escus et défendent le

1. N° 76 du catalogue des Ivoires de Molinier.

2. Le P. van den Gheyn, *Le Psautier de Peterborough* ; Haarlem, s. d., in-fol., pl. 31.

3. Guiffrey, *Les Tapisseries*, p. 40.

4. Moranvillé, *Inventaire du duc d'Anjou*, n° 1536.

chastel¹ ». Par un singulier hasard même un de leurs ouvrages subsiste : la plaque d'argent de l'aumônière du Musée de Saint-Lô², pièce infime malheureusement, et où la composition est réduite à la plus rudimentaire simplicité. On n'en peut pas moins dire que les ivoiriers ont vraiment fait leur ce sujet, tant ils l'ont souvent répété ; dans toutes les collections d'ivoires on le rencontre aux valves des boîtes à miroirs ou aux coffrets, tantôt articles de pacotille, objets d'art exquis parfois, et rien de plus curieux que cette représentation.

En effet, les romanistes n'en ont jamais trouvé l'origine littéraire. On attribue souvent l'histoire au *Roman de la Rose* et un château d'Amour joue à la vérité son rôle dans le poème de Guillaume de Lorris et de Jean de Meung ; mais les combats que livre sous ses murs l'armée du dieu d'Amour, l'assaut même qu'il subit de la part de Vénus dont le brandon l'allume, n'ont rien de commun avec nos combats et notre assaut³ ; de même, certains poèmes provençaux relatent une bataille entre des chevaliers et des dames, mais le château y manque et l'assaut ; une identification ne saurait donc être admise. Les historiens se sont rabattus alors sur certains épisodes de la vie réelle, sur le récit notamment d'un chroniqueur italien, Rolan-



LE DIEU D'AMOUR SUR SON TRÔNE
ET TROIS COUPLES D'AMoureux
VALVE DE BOÎTE À MIROIR EN IVOIRE
FRANCE, 1^{re} MOITIÉ DU XIV^e SIÈCLE
(Musée de Cluny, Paris.)

1. Moranvillé, *ibid.*, n° 646.

2. N° 40 (av. repr. p. 57), du chapitre des objets du Moyen âge dans le catalogue de G. Guillet (1905).

3. Le professeur Loomis l'a démontré dans une remarquable étude, *The allegorical siege in the art of the Middle ages*, publié par l'*American Journal of archaeology*, 2^e série, t. XXIII (1919), n° 3. Les recherches du savant Américain aboutissent aux mêmes conclusions que les nôtres. Au reste rien, dans l'illustration du *Roman de la Rose* qu'ont peinte d'innombrables enlumineurs, ne rappelle la représentation de l'assaut du château tel que les ivoiriers l'ont figuré ; on s'en convaincra en lisant un article de M. Kuhn, *Die Illustrationen des Rosenromans*, extrait du *Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerh. Kaiserhauses*, t. XXXI, Wien, 1912 ; voir surtout p. 55, note 4.

dinus Patavinus¹ ; il raconte qu'en 1214, près de Trévis, un château avait été construit par manière de jeu, que les dames et les jeunes filles de la ville eurent mission de défendre ; elles étaient vêtues de leurs plus riches atours et les jeunes gens qui donnaient l'assaut les attaquaient avec des fruits, des parfums et des fleurs, roses, lys et violettes. On se souvint aussi qu'au pays de Vaud une coutume analogue existait au Moyen âge, abolie seulement en 1543, et qu'un château s'élevait dans certains villages, assiégé par des jeunes gens chantant des chansons et portant des roses à leurs chapeaux ; de même dans le canton de Fribourg, et quand la forteresse était prise les jeunes filles qui la défendaient formaient cortège avec les jeunes gens, tandis que des fenêtres les vieux leur jetaient des feuilles de roses². Il y a assurément quelque rapport entre ces réjouissances et les sujets de nos miroirs, mais nul n'admettra sans doute qu'une fête donnée à Trévis et qui ne se renouvela pas, ou des réjouissances paysannes dans les quartiers reculés de la Suisse, aient eu un éclat tel et une si lointaine renommée que, pendant plus d'un siècle, l'art des cours les plus raffinées s'en inspirât. Si l'assaut du château d'Amour ne formait pas le sujet de quelque fableau aujourd'hui perdu, c'était sans doute une de ces légendes qui couraient de bouche en bouche et qu'on racontait aux veillées des châteaux ; quelques amateurs italiens imaginèrent de la réaliser, comme aussi les Vaudois, et de même seigneurs et grandes dames de France, d'Angleterre et d'Allemagne, à défaut d'un assaut véritable, prirent plaisir à voir retracée sur les objets intimes dont s'entourait leur vie journalière cette histoire dont le caractère à la fois galant et romanesque les avait divertis³.

Les grandes lignes de la composition ne varient guère d'une pièce à l'autre. Au fond, s'élève le château avec ses tours, ses fenêtres, ses créneaux, ses terrasses, sa porte munie de la herse, et toujours,

[le] mur de quarriaus tailliés⁴

que les poètes ne se lassent pas de décrire et dont les enlumineurs dessinent patiemment les assises régulières et solidement maçonnées, — château tout conventionnel d'ailleurs, malgré la précision des détails, et exactement semblable à ces châteaux schématiques que les miniaturistes copient et recopient

1. Muratori, *Scriptores rerum italicarum*, t. VIII, a publié *Rolandini Patavini de factis in marchia Tarvisina libri XII* ; voir lib. I, ch. xiii, p. 180.

2. *Le Siège du Château d'Amour*, dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, t. I, 1817, p. 184.

3. Il est fâcheux que Schulz, dans son beau livre *Das hoefische Leben zur Zeit der Minnesinger* (Leipzig, 1889, in-8), se soit borné (t. I, p. 576) à noter la représentation sans en rechercher l'origine.

4. *Roman de la Rose*, t. I, p. 125.

durant un siècle dans leurs illustrations de romans¹. Toutes les ouvertures, fenêtres et meurtrières, et toutes les terrasses sont garnies de femmes qui se défendent à grands gestes contre les chevaliers à l'assaut et jettent sur eux des roses en guise de pierres, cependant que sur ce fond se détachent les assaillants grimpés sur les échelles et qu'au premier plan de formidables combats se déploient, où des cavaliers bardés de fer brandissent leurs épées et les font retomber sur les écus de leurs adversaires. Le spectacle est merveilleusement animé et pittoresque ; en ces quelques centimètres carrés, les tailleurs, toujours incomparables metteurs en pages, ont su faire tenir tout un monde vivant, grouillant et passionné, sans que jamais la clarté de la composition s'obscurcisse et que l'équilibre se rompe entre les diverses parties ; c'est un tour de force que le maintien de tant de groupes à leur plan, et si l'on songe que l'orfèvre de la plaque d'aumônière de Saint-Lô, ronde elle aussi, a dû réduire, pour demeurer clair, le nombre de ses personnages à six, qui d'ailleurs gesticulent assez gauchement, on ne peut se tenir d'admirer l'adresse des ivoiriers. Au premier abord, il est vrai, à voir cette série de miroirs composés de même, l'impression se fait jour, une fois de plus, d'un



L'ASSAUT DU CHÂTEAU D'AMOUR
VALVE DE BOÎTE À MIROIR EN IVOIRE
FRANCE, 1^{re} MOITIÉ DU XIV^e SIÈCLE
(Collection du prince de Wallerstein-Oettingen,
château de Maibingen, Wurtemberg.)

manque de fantaisie et de répétitions plus ou moins industrielles ; on sait, en effet, que les ivoiriers ne se souciaient guère de changer la façon de leurs thèmes et qu'ayant trouvé un arrangement ils s'y tenaient ; il suffit pourtant d'examiner ces miroirs de plus près, de les comparer les uns aux autres, et les plus ingénieuses variantes de détail apparaissent ; l'on s'aperçoit que des nuances d'une finesse charmante et des trouvailles tout à fait rares distinguent les diverses pièces, et force est de reconnaître que jamais les ivoiriers n'ont développé un sujet avec plus de verve que celui-là.

1. Notamment à un exemplaire des *Poésies* de Watriquet, Bibl. Nat., fr. 14968, fol. 16 V ; les Vertus y défendent le château contre les Vices.

Voyons d'abord les assaillants. A vrai dire, et pour commencer par la critique, tout n'est pas clair dans leur cas. Devant la porte fermée du château, les chevaliers casqués, vêtus du haubert et de la cotte, armés d'épées et de lances, couverts de leurs écus et montés sur des destriers houssés, combattent d'une belle ardeur. Parfois, comme à Bologne, ils semblent s'apostropher à la manière des héros antiques, mais le plus souvent ils se pourfendent, qu'ils soient deux, seuls en face l'un de l'autre¹, ou que leurs seconds les accompagnent², et c'est merveille de voir les coups assénés et les écus transpercés³. Seulement l'on ne conçoit pas très nettement à quoi bon cette bataille : pourquoi les chevaliers luttent-ils entre eux et si terriblement, alors que, tout le prouve à l'entour, il ne s'agit que d'un jeu ? Sans doute y a-t-il eu là quelque confusion et les formules employées fréquemment à la représentation des tournois, hantant la mémoire des ivoiriers, leur ont-elles servi cette fois un peu abusivement⁴. Nous comprenons moins encore, quand, de l'intérieur même du château, un escadron s'élance, l'épée haute⁵, car de tels forcenés ne semblent guère des alliés sortables pour les gentilles assiégées. Heureusement d'autres pièces éclaireissent le mystère. Sur un miroir du Louvre (donation Doistau), à côté de deux chevaliers qui combattent, un troisième s'élance au galop de son cheval, mais au lieu d'une épée, c'est une branche de rosier en fleurs qu'il brandit et avec lui nous rentrons dans la légende poétique. Voici en effet, dans l'ancienne collection Garnier⁶, tous les chevaliers porteurs des mêmes aimables armes ; ils combattent toujours et non moins ardemment, mais ces fleurs, dont ils s'assènent à tour de bras les plus effroyables coups, marquent le caractère plaisant de la scène. Une autre sortie des assiégés s'y accorde mieux encore, car c'est une sortie toute gracieuse, et, au lieu des chevaliers bardés de fer, deux dames se précipitent, des roses à la main, des roses à leurs lances, et font reculer leurs agresseurs⁷. Enfin, les mêmes dames reparaissent sur un admirable fragment du Musée de Hambourg, piquant

1. British Museum, n° 382, pl. 89, du catalogue des ivoires de Dalton.

2. Musée de South Kensington, n° 218-57, repr. en face de la p. 83, du catalogue de W. Maskell ; n° 9-72, rep. au fasc. 28 du *Portfolio of Ivories*, et legs Salting.

3. Bayonne, Musée Bonnat, n° 417 du catalogue et British Museum, n° 381, pl. 89, du catalogue de Dalton.

4. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, catalogue des ivoires de Voegelé, n° 91, pl. 32 ; coll. Martin Le Roy, n° 35, pl. 17, du catalogue de R. Koechlin ; Musée du Louvre, n° 87 du catalogue des ivoires de Molinier.

5. Angers, hôtel Pincé ; abbaye de Rein (Styrie), repr. par Schulz, *Hoefische Leben*, t. I, p. 577 ; Bayonne, Musée Bonnat, n° 417 ; British Museum, n° 383, pl. 89 du catalogue de Dalton.

6. N° 46, repr. du catalogue de vente (1916).

7. Musée de Vienne (Autriche) ; coll. du prince de Wallerstein-Oettingen, château de Maihingen (Wurtemberg).

des deux sur leurs adversaires qui, mains jointes, implorent leur grâce, et l'on soupçonne dans le fond, à demi brisé, hélas, le dénouement galant du petit drame : un des chevaliers a pris sur son cheval une des dames et l'enlève, tandis qu'au premier plan nous amuse la chasse pacifique de deux bons chiens qui poursuivent un cerf à la course et lèvent un lièvre blotti sous un arbuste. Tout cela est plein d'esprit et beaucoup mieux dans le ton de la jolie histoire dont le tailleur prétend nous divertir que les chevaliers éperdus de tout à l'heure. C'est d'ailleurs ainsi que la connaissait le *xiii^e* siècle, à en juger par la miniature du *Psautier* de Peterborough, la plus ancienne représentation que l'on en rencontre : deux jeunes femmes, sur le pas de la porte du château, ripostent par une pluie de roses à l'attaque des chevaliers qui succombent, et l'on ne peut tenir que pour une variante assez inintelligente et malheureuse l'intervention de véritables combattants dans cette « bataille de dames ».

Mais les chevaliers ont bien d'autres ressources pour emporter la citadelle que leur quelque peu naïve attaque de cavalerie, et les assauts individuels prévalent, où l'ivoirier a mis toute sa verve. Naturellement il a fait intervenir les pierrières pour battre les murailles ;

elles se pressent aux pieds des tours¹, telles que nous les montrent tant de miniatures dans des sièges réels ou fantaisistes ; les servants sont auprès et les chargent, seulement au lieu de pierres, ce sont des roses qu'ils ramassent dans de grands paniers. De même des arbalétriers lancent leurs carreaux et ces traits sont encore des roses. Cependant voici qui est plus sérieux ; contre les murs se dressent des échelles où des chevaliers montent déjà² ; d'autres,



LA PRISE DU CHÂTEAU D'AMOUR
VALVE DE BOÎTE À MIROIR EN IVOIRE
FRANCE, I^{re} MOITIÉ DU XIV^e SIÈCLE
(Musée du Louvre, donation Arconati-Visconti.)

1. Musée de Vienne et abbaye de Rein ; Florence, Musée National, (legs Carrand), repr. dans les *Arts*, n° 32 (1904), p. 26.

2. British Museum, n° 382, pl. 89, du catalogue de Dalton ; abbaye de Rein ; Musée du Louvre, n° 90, pl. 37 du catalogue de la donation Arconati-Visconti ; Musée de South Kensington, n° 1617-55 du catalogue de W. Maskell, reproduit au catalogue et dans Alfred Maskell, *Ivories* (London, s. d., in-8), pl. 48.

par un stratagème renouvelé du *Cligès* de Chrestien de Troyes, profitent des arbres qui poussent aux abords pour se hisser sur les murailles¹, tandis qu'aux parties basses des cavaliers dressés sur leurs chevaux se haussent jusqu'aux parapets et les escaladent². Tous ces efforts ne tardent pas à être récompensés, et bientôt les hérauts, qui tout à l'heure excitaient les assaillants, annoncent du haut des arbres voisins, l'assaut victorieux et la reddition de la place.

Si le spectacle est pittoresque des chevaliers au pied des murailles ou les escaladant, rien de plus piquant que la défense des dames du haut de leurs terrasses. Certes elles aussi semblent lutter de tout cœur et, comme leurs sœurs de la plaque de Saint-Lô dont une banderole résume le cri : « En avant sur eus », elles lancent à foison des projectiles sur les assaillants ; pour un peu on prendrait la partie au sérieux. Mais, cette fois encore, ces projectiles qu'elles puisent dans des corbeilles, ce sont des roses, comme étaient des roses les prétendus traits que tiraient sur elles les chevaliers ; elles savent que ces armes inoffensives n'arrêteront pas l'assaut et sans doute ne souhaitent-elles pas trop de compliquer la besogne de leurs ravisseurs. Aussi bien plusieurs tendent à l'ennemi une main secourable ; certaines y mettent quelque vergogne et, tout en aidant à escalader le mur l'adversaire qui leur tend la main ou le pommeau de l'épée, elles le frappent de leurs bouquets de roses³ ; d'autres, au contraire, traîtresses dans l'âme, ne font point tant de façons et, apercevant les chevaliers au haut des échelles et des arbres d'où ils les menacent, elles leur ouvrent les bras et les attirent tendrement dans la place. Là toute résistance cesse ; si parfois, comme au miroir Garnier, une vertueuse dame semble encore se défendre à coup de roses contre le ravisseur qui l'étreint, la plupart se laissent accoler sans résistance et prendre le menton⁴, en attendant qu'à South Kensington⁵ un baiser sur la bouche récompense le vainqueur. Sur plusieurs miroirs, même parmi les meilleurs, dames et chevaliers semblent seuls dans le château⁶ ; le dieu d'Amour se cache, invisible et présent ; cependant il paraît aussi sur la plus haute tour ; on le voit, au cours du combat, aider les dames et, hardi guerrier, tirer ses flèches sur les assaillants⁷, mais c'est une feinte pour mieux enflammer leur

1. Anc. coll. Garnier, n° 46, reproduit dans le catalogue de vente (1916) ; Musée du Louvre (donation Doistau) ; Musée de Vienne, et abbaye de Reim.

2. Château de Maihingen ; Musée de South Kensington, n° 1617-55 du catalogue de W. Maskell ; Musée du Louvre, donation Arconati-Visconti.

3. Louvre (donation Doistau).

4. South Kensington (legs Salting) et Maihingen.

5. N° 1617-55 du catalogue Maskell.

6. Bologne ; Bayonne ; South Kensington, n° 218-67 ; coll. Garnier, Salting, Doistau, etc.

7. Vienne ; Maihingen ; Florence ; South Kensington, n° 9-72.

ardeur et, le château pris, il triomphe, soit que, comme à Angers, porté sur les ailes de deux génies, il plane, ses sagettes à la main au-dessus des terrasses, soit que, bizarrement enveloppé dans quatre ailes à la manière des séraphins, il se plaise encore, confondu parmi les couples, à frapper ceux qu'il tient pour rebelles à sa loi¹.

Si cet épisode de l'histoire du château d'Amour est celui que les tailleurs d'ivoires ont préféré, certains autres aussi semblent avoir été connus d'eux. Qu'on ne s'y trompe point, en effet : ce n'est que d'un ingénieux développement de notre premier thème de l'assaut qu'il s'agit aux pièces que nous allons voir ; les ivoiriers n'ont cherché d'ordinaire pour ce thème, comme pour tous les autres, que des variantes de détail ; leur imagination n'allait guère plus avant ; mais quand la composition même se trouve élargie, c'est qu'ils ont eu en vue un épisode différent que d'autres modèles leur avaient mis sous les yeux, d'ailleurs aussi difficiles généralement à identifier avec les sources littéraires que celui de l'assaut. C'est évidemment encore le château d'Amour que représente un miroir de la collection Heugel ; on y voit l'entrée du château, avec une manière d'escalier conduisant à la poterne ; trois personnages le gravissent : une femme qui tient une clé à la main et un couple enlacé qui la suit, et sur la terrasse le dieu se montre, visant de ses flèches un couple agenouillé. Mais à



L'ENTRÉE DU CHÂTEAU D'AMOUR
VALVE DE BOÎTE À MIROIR EN IVOIRE
FRANCE, 2^e MOITIÉ DU XIV^e SIÈCLE
(Collection Heugel, Paris.)

1. Louvre (donation Arconati-Visconti) ; South Kensington, n° 1617-55 ; abbaye de Rein, et Musée National de Florence (legs Carrand). Sur la plaque d'argent de Saint-Lô, le dieu joue du théorbe entre les dames qui jettent des roses. — M. Antoniewicz, dans un article des *Romanische Forschungen* de Vollmöller (Erlangen, 1889), t. V, semble croire qu'il s'agit plutôt de dame Vénus, et certains scribes du Moyen âge partageaient cette opinion, l'auteur notamment de l'inventaire du duc d'Anjou (Moranvillé, *op. cit.*, n° 2203) ; mais sans doute les vêtements longs du dieu les trompaient-ils, erreur compréhensible à un moment où les hommes s'habillaient de court. C'est certainement du dieu d'Amour qu'il s'agit.

quel récit se rapporte cet épisode ? Un lion couché sous l'escalier et qui veille devrait nous en avertir ; pourtant nous ne l'avons pas reconnu. Des miroirs fort analogues à celui-là se rencontrent dans les musées de Darmstadt et de Carpentras, et il s'agit toujours du château d'Amour, puisqu'à Darmstadt des buissons de roses poussent sous l'escalier et que les couples en brandissent des branches ; mais un bon prince paterne et désarmé, remplaçant le jeune dieu fringant qui lançait ses flèches, bénit les amants, et si à Carpentras le dieu a disparu, ceux-ci savent bien se passer de lui et le couple s'accole sans scrupule, se prenant le menton. Ces valves, qui datent de la seconde moitié

du ^{xiv}^e siècle, ainsi qu'en témoignent les costumes courts, sont, celle de la collection Heugel surtout, de composition claire et de travail assez fin, mais leur intérêt le plus certain consiste dans l'interprétation nouvelle donnée par les ivoiriers à l'histoire du château d'Amour.

Le tailleur de la valve du Musée Meyer à Liverpool¹ a suivi leur exemple. Certes on reconnaît malaisément le schématique château que nous montrait la longue tradition des ateliers dans ce donjon carré flanqué d'une tour en poivrière avec, au premier plan, un pont sous lequel passe une rivière ; mais la transformation de l'his-



L'ENLÈVEMENT AU CHÂTEAU D'AMOUR
VALVE DE BOÎTE À MIROIR EN IVOIRE
FRANCE, 1^{re} MOITIÉ DU XIV^e SIÈCLE
(Musée Mayer, Liverpool.)

toire semble plus surprenante encore. Sur le pont, en tête d'un gros de cavaliers, un chevalier, debout sur son destrier et monté sur la selle, tend les bras à une jeune femme plus qu'à demi déjà échappée du donjon et l'enlève ; on le voit plus loin qui l'emporte sur sa monture, et ce sont eux sans doute qui, couple amoureux, traversent la rivière en barque au son des instruments de musique. Ce miroir est censé représenter l'enlèvement de la reine Guenièvre et c'est sous ce titre qu'il a été souvent reproduit ; mais on ne voit pas, dans le roman de Chrestien de Troyes, que Lancelot

1. N^o 65, pl. 2 du catalogue du musée par Gatty ; publ. par Alfred Maskell, *Ivories*, pl. 48, et par le prof. Loomis, dans l'article déjà cité, *The allegorical siege*, fig. 3, p. 259.

enlève la reine ; elle n'a donc rien à voir en cette affaire et nous aurions dû chercher ailleurs qu'au *Chevalier à la charrette* un poème où se rencontre un tel épisode, si certains couvercles de coffrets d'ivoire ne nous avaient tiré d'embarras. Ces couvercles représentent, à n'en point douter, l'assaut du château d'Amour ; les chevaliers, aux écus ornés de roses, y joutent comme sur nos miroirs, des jeunes femmes luttent contre eux, cependant que le dieu d'Amour lance ses flèches sur les assaillants : tous éléments caractéristiques qui nous sont connus. Mais sur les coffrets de la collection Pierpont-Morgan¹ et du trésor de la cathédrale de Cracovie² un épisode de plus paraît, que les miroirs, faute de place sans doute, n'avaient pas figuré, celui de Hambourg excepté, qui semble l'indiquer, et c'est précisément l'épisode qu'on voit au miroir de Liverpool :

l'enlèvement³. Devant le château d'Amour, le chevalier passe au galop, tenant son amie dans ses bras, et, sous le pont par où ils s'enfuient, une barque paraît portant les amoureux enlacés. Divers miroirs nous ont appris qu'au château d'Amour l'ivoirier se permet parfois de supprimer le dieu ; le dieu manque



SCÈNES DE L'HISTOIRE DU CHÂTEAU D'AMOUR
COUVERCLE D'UN COFFRET EN IVOIRE
FRANCE, 1^{re} MOITIÉ DU XIV^e SIÈCLE

(Donation Pierpont-Morgan, Metropolitan Museum, New-York.)

de même à Liverpool, mais ce sont bien ses sujets qui chevauchent ou qui voguent, et il faut voir assurément dans cette jolie pièce une illustration nouvelle de l'histoire du château d'Amour. Cette illustration est particulièrement curieuse en ce qu'elle nous apparaît unique dans la longue série des miroirs ; toutefois elle aussi prouve moins l'originalité de l'ouvrier qui la tailla que son ingéniosité à profiter des inventions d'autrui. Ici ce sont les fabricants de coffrets qui ont été mis à contribution, comme ailleurs les enlumineurs ou les orfèvres ; presque toujours, sur les ivoires, ce que nous prenons

1. Publ. par R. S. Loomis, *A Medieval ivory casket* (dans *Art in America*, déc. 1916).

2. Publ. par Antoniewicz, *Ikonographisches zu Chrestien de Troyes* dans *Vollmæller's Romanische Forschungen* (Erlangen, 1889, in-8), t. V, p. 252.

3. M. Loomis a, le premier, reconnu le véritable sujet de ce miroir.

pour des inventions n'est qu'emprunt, mais rien de plus merveilleusement assimilé que ces emprunts par les incomparables adaptateurs qu'étaient nos maîtres ivoiriers.

Et nous n'en avons pas fini avec les avatars de cette histoire ; seulement, en avançant vers la fin du xiv^e siècle, elle se complique, en même temps que le style se perd, et nous arrivons à des séries de pièces où sans doute il s'agit toujours du dieu et du château d'Amour, mais qui deviennent des énigmes, et qui, pis est, des énigmes sans beauté, — si laides même et si inintelligibles, qu'on hésite à tenir ces pauvretés pour authentiques. Voici, à Florence¹, un château d'Amour où le dieu, en habits collants à la mode, siège sur sa tour, des dames et des gentilshommes, jeunes et vieux, disséminés de toutes parts autour de lui ; devant un autre château du Musée Stieglitz de Pétrograd, une jeune dame caresse la barbe d'un vieillard, son mari apparemment, et, peu après, devise tendrement avec un jeune ami, tandis que des couples paraissent aux fenêtres. Les personnages falots ont le geste faux et prétentieux et ils se groupent dans les plus bizarres architectures, au milieu de corps de logis enchevêtrés et de tourelles branlantes ; le romantisme semble avoir passé par là. Pourtant les miniatures contemporaines, où le peintre s'essaie pour la première fois au paysage, nous offrent des comparses non moins déplaisants groupés parmi d'aussi invraisemblables fabriques ; bien plus, entre diverses couvertures de tablettes à écrire étroitement apparentées à ces miroirs, deux, celles du Louvre, où l'on voit, d'une part, le château d'Amour et, de l'autre, la Fontaine de jouvence traités d'un style à peu près aussi saugrenu, ont été publiées dès le xviii^e siècle et leur origine est excellente, puisqu'elles proviennent du trésor de Saint-Lambert de Liège². Si nos miroirs sortaient évidemment de la même officine que les tablettes du Louvre, nous aurions lieu d'être pleinement rassuré sur leur compte, mais nous n'oserions l'affirmer et le doute demeure légitime et prudent. Au reste, fussent-elles sûrement authentiques, les quelques pièces de cette série prouveraient surtout, une fois de plus, l'impuissance des ivoiriers à renouveler les sujets qu'une longue pratique leur avait mis dans la main ; ils s'y étaient heureusement essayés parfois, — le miroir de Liverpool en témoigne, — au beau moment de la floraison du métier ; mais leur art vieilli n'était plus guère capable, au début du xv^e siècle, d'un sérieux effort d'invention, et cette dernière et déplorable transformation de la belle histoire que l'ivoirerie avait

1. Musée National, (legs Carrand), n° 132, p. 240 du catalogue de 1892.

2. Catalogue des ivoires de Molinier, n° 108, publ. par Gori, *Thesaurus Veterum Dipythchorum*, Florence, 1759, in-fol., t. I, vis-à-vis de la p. 85. Voir R. Koechlin, *Quelques Ivoires gothiques français connus antérieurement au XIX^e siècle* (*Revue de l'art chrétien*, 1911, p. 5 du tirage à part).

contée avec tant de grâce marque nettement l'indigence où étaient tombés les ateliers au moment de la grande « désolation » de la fin du règne de Charles VI.

D'autres séries de boîtes à miroirs pourraient être envisagées qui nous montreraient aussi clairement que celles où sont figurés le dieu et le château d'Amour les procédés familiers aux ivoiriers, leurs qualités et leurs défauts ; on y verrait de même leur peu de goût à renouveler la formule qui d'abord avait plu et, quand ils s'y décident, leur propension à se contenter des imaginations d'autrui ; mais elles nous feraient sentir à la fois leur ingéniosité à varier les menus détails. Au « Départ pour la chasse », par exemple, si le tailleur nous présente immuablement les deux cavaliers chevauchant de conserve dans la forêt, il se plaît à diversifier à l'infini leurs attitudes : tantôt le jeune homme semble caracoler autour de la dame à demi insensible à ses grâces, tantôt il se rapproche d'elle et lui prend la taille, à moins que, plus entreprenant, il n'aille jusqu'à déposer un baiser sur la bouche de sa belle ; ces nuances de sensibilité sont marquées avec un art singulièrement délicat. La « Partie d'échecs » et tant d'autres scènes courtoises et galantes prêteraient à des observations analogues. Il nous a semblé que les histoires du dieu et du château d'Amour présentaient les tableaux les plus caractéristiques de l'activité des tailleurs de boîtes à miroirs, et c'est pourquoi nous les avons pris comme exemples. Nous espérons qu'avant longtemps le livre que nous préparons depuis vingt ans sur l'ivoirerie française mettra les autres histoires dans tout leur détail sous les yeux du public.

RAYMOND KOECHLIN



LE DIEU ET LE CHATEAU D'AMOUR
VALVE DE BOITE A MIROIR EN IVOIRE
FRANCE, FIN DU XIV^e SIÈCLE
(Musée National, Florence).

UN PORTRAIT
DE PHILIPPE NÉRICAUT-DESTOUCHES
PAR LARGILLIÈRE



L'HISTOIRE de ce portrait n'offre rien d'extraordinaire. Peint par Largillière en 1741, selon la date inscrite au revers du tableau¹, il fut précieusement conservé dans la famille de Néricault-Destouches, puis par les héritiers de sa dernière descendante. Il venait de passer sous la garde d'une troisième catégorie de possesseurs lorsqu'un don, en 1918, le fit entrer au Musée de Bourg. Grâce aux papiers de la famille, on peut le suivre d'assez près dans ses diverses

pérégrinations et indiquer ceux qui le recueillirent successivement.

A sa mort, 4 juillet 1754, l'auteur du *Glorieux* laissait une veuve et deux enfants : un fils, Philippe-François, qui servait dans la seconde compagnie des mousquetaires, et une fille, Marie-Thérèse-Gabrielle, qui avait épousé quelques mois auparavant un brigadier des armées du roi, François-Henry Thiersaut de Bourgmarie, commandant une brigade du corps des volontaires de Flandre. Le portrait qui nous occupe — l'inventaire dressé après le décès nous l'apprend — ornait la chambre de M^{me} Néricault-Destouches, pièce située au-dessus du salon dans leur habitation de Fortoiseau, près de Melun, complaisamment appelée château dans leur entourage². La

1. Date corroborée par l'âge qu'indique le modèle.

2. C'est dans cette maison que Néricault-Destouches mourut ; il fut inhumé le lende-

veuve disparue à son tour le 29 mai 1758, il appartint au fils, qui, ayant quitté l'hôtel des Mousquetaires noirs, du faubourg Saint-Antoine, s'était installé place Royale.

Entre temps, le 1^{er} avril 1755, Marie-Thérèse avait succombé en donnant le jour à une fille. Celle-ci, Marie-Dorothée, fut unie, le 8 mai 1780, à messire François Grumet de Montpie, capitaine en premier au corps royal du génie¹. Or, vers la fin de la même année, trépassait le fils de Destouches, réformé depuis 1775. Le portrait revint donc à son neveu, F. Grumet de Montpie, et, après le décès de celui-ci, le 12 janvier 1815 — son épouse l'avait précédé dans la tombe, — comme il ne laissait pas d'enfant, il n'y eut plus d'héritiers Destouches. La peinture de Largillière échut alors à un cousin germain Grumet : Hubert-Julien Bourdin, ancien militaire de l'armée de Sambre-et-Meuse, qui se retira à Lagnieu, où il acheva ses jours en 1850².

C'est très probablement ce Bourdin qui emporta le portrait dans le Bas-Bugey, où il resta dans sa famille. Son petit-fils, l'avocat Albert Bourdin, étant mort célibataire le 23 mai 1918³, l'image de Destouches devint la propriété des héritiers Bourdin : M^{me} Étienne Pascal, M. l'abbé Hugonnet, curé de Vaux, M. Dequérézieux. M^{me} Étienne Pascal lui donna l'hospitalité dans sa demeure de Vaux ; là, le docteur Victor Nodet, toujours prêt aux gestes de bon régionalisme, ayant vu l'œuvre et reconnu sa valeur, conseilla aux héritiers de l'offrir au Musée de Bourg et ceux-ci s'empressèrent d'acquiescer.

*
* *

Philippe Néricaut-Destouches se présente à peu près de face, légèrement tourné vers la droite, juste ce qu'il faut pour que le nez détermine une petite ombre portée. Il est vêtu d'un costume cossu : habit de velours grenat, gilet de soie blanche orné d'un large galon d'or qui, déboutonné avec une négligence voulue, laisse voir la dentelle de la cravate. On aperçoit, sous son bras droit, l'un des angles de son chapeau. Une solennelle perruque, dont la poudre

main 5 juillet, dans l'église de sa paroisse, Saint-Éloy de Villiers-en-Bière. Rappelons qu'il était né à Tours le 9 avril 1680. Sa pierre tombale existe encore. Taillée dans un marbre noir, elle est encastrée dans l'intérieur de Saint-Éloy. Sous la Révolution, on en détériore les armoiries et les mots « du Roy » de l'inscription. En face se trouve la pierre tombale de sa fille Marie-Thérèse-Gabrielle.

1. Il était de souche bugiste : son père était maire perpétuel de Saint-Rambert et syndic général de la province de Bugey ; sa mère, Françoise Bourdin, appartenait à une famille de Lagnieu. Le domaine de Montpie s'étendait sur la paroisse de Torcieu, dans le Bas-Bugey.

2. Deux familles se partagèrent son héritage : celle des Favier et celle des Definot.

3. Mort pour la France. Il était, pendant la grande guerre, sous-intendant militaire.

givre finement les épaules, encadre et met en relief la face empâtée et commune, mais rayonnante de bonne humeur. Tout y indique un sensuel très pris par la bonne chère : les yeux saillants et alléchés, le nez gros et rond, subodorant les fumets rares, la lèvre inférieure charnue, le double menton amplement, luxueusement étalé. Certes il devait se connaître en harnois de bouche et en crus, exceller dans le choix d' « un vin qui porte au nez et qui pétille », discerner à travers leur enveloppe la succulence des fruits, abonder en judicieux conseils pour l'élaboration des sauces et des crèmes : c'était un artiste de la table.

Son teint coloré de gaillard bien portant, gras à point, réjoui, qu'un plantureux repas n'effraie ni ne fatigue, achève de le classer parmi les bons vivants, insatiables de jouissances. Qu'il ait aimé à rire, on n'en saurait douter : ses zygomatiques l'affirment ; et, si nous en croyons le dessin de sa bouche aux commissures relevées, il ne détestait pas la plaisanterie. Ce jouisseur en si vigoureuse santé était également un monsieur très content de soi-même. On exagérerait en disant qu'ils s'admirait, mais assurément il s'écoutait, encore qu'il sût mieux que personne qu' « un glorieux est un sot animal ». Dans le domaine qu'il regardait comme sien, il croyait en lui volontiers. Toutefois gardons-nous de le supposer sans finesse. Il savait même au besoin contrefaire le naïf, comme son Angélique de Vieux-Bois, pour mieux entortiller son partenaire, et, quand ses stratagèmes réussissaient, il devenait goguenard. Voilà ce que nous révèle la physionomie peinte par Largillière.

Ce n'est pas le vaniteux, c'est un adroit observateur qui sait le prix de certaines vanités et ne les repousse point. Il a multiplié les efforts et les dépenses pour sortir de la roture, acquérir titres, charges et biens. Il a beau s'appliquer à la bonhomie, nous devinons qu'il a cherché ses attitudes et composé sa tête devant une glace. Dans son portrait, où il dresse un simulacre assez heureux d'abandon et de simplicité, il pose à ne pas poser. Il y a du comédien en ce faiseur de comédies.

Néricault-Destouches avait soixante et un ans quand Largillière figura sa personne, puisqu'il était né en 1680. Il porte allègrement son âge. On voit, par la placidité de ses traits, que ses soucis intellectuels se réduisaient à peu de chose, qu'il ne se fatiguait pas les méninges pour mettre au point ses pièces et qu'il n'avait jamais traversé de crise d'esprit. Peut-être a-t-il connu jadis l'émoi de l'auteur à ses débuts, dont la *Métromanie* souligne la cruelle incertitude ; en tout cas, rien n'en reste depuis longtemps. L'année où Largillière traduit sa face épanouie et presque rubiconde, notre auteur a pris du ventre ; son assurance défie les coups du sort et la malice des mortels. Il s'est bardé d'une philosophie souriante et muni de quelques traits légers qu'il décoche à l'occasion avec désinvolture. Si ce fils d'un simple organiste



POTRAIT DE PHILIPPE NÉRICAUT-DESTOUCHES

PAR LARGILLIÈRE

(Musée de Bourg.)

s'exagère sa valeur en 1741, les excuses ne lui manquent pas. Il était de l'Académie Française, où il avait succédé à Campistron depuis le 25 août 1723 ; il pouvait se classer parmi les bons serviteurs du pays depuis le succès de ses négociations à Londres quelque vingt ans plus tôt. On jouait ses comédies, on les lisait même, Fontenelle nous l'apprend, et si toutes ne réalisaient pas de brillantes recettes, son *Glorieux*, acclamé en 1732, promettait une enviable carrière ; il possédait depuis 1727 les fiefs et seigneuries de Vosves et Fortoiseau en Brie, depuis 1728 la charge de garde de la porte du roi. Il avait acquis en 1735 le gouvernement de Melun et, si peu que ce fut, au moins était-ce un titre qui sonnait bien à côté de son titre d'écuyer. On le regardait donc comme un personnage, on lui donnait du messire et il avait ses armes¹.

Largillière a rendu pleinement ce type d'arrivé qui, pour se mieux camper devant la postérité, cherche des effets à la rampe. Son art, d'une perspicacité délectable, éclaire la physionomie du bonhomme, au demeurant un brave homme. Destouches avait su arranger sa vie sans recourir aux indignes intrigues. Ne possédant qu'une modeste fortune — la pension de 4000 livres qui récompensait ses services politiques, encore plus que diplomatiques, constituait sa principale ressource et ne devait pas subsister après lui, — n'attendant de ses comédies aucun bénéfice sortable, il s'était retiré dans ses terres, à Fortoiseau. Il y menait sagement une existence de bourgeois campagnard, faisant valoir son bien, payant de sa personne au cours des grands travaux, — plusieurs de ses lettres l'attestent, — et se dévouant pour sa famille autant qu'il convenait. Selon un mot de son ami Piron, il rampait « dans le grand chemin du bon sens et des vaches² ».

Si notre portraituré était, en 1741, un sexagénaire solide, bien conservé, toujours apte au travail dramatique, son portraitiste, alors âgé de 85 ans, bénéficiait également d'une peu commune verdeur³. Cette effigie de Destouches, aucun indice de sénilité ne la gêne, elle est peinte d'une main encore très ferme, elle n'est pas la fastidieuse répétition d'une formule. Quoique de second plan dans son œuvre, elle retient par de substantielles qualités ; on y goûte son sagace métier pris aux Flamands et si dextrement francisé, on y retrouve cette aimable lumière dont il illuminait certains de ses tableaux. Cette tête sans imprévu, sans signe exceptionnel, qu'envahit l'adiposité, le

1. Elles figuraient, bien entendu, sur son portrait ; mais, lorsque survint la Terreur, on les recouvrit, par prudence, d'une couche de brun sombre. On dissimula même le tableau et, pour y mieux réussir, on l'enleva de son cadre, qui n'a pas été retrouvé.

2. Lettre de Piron à Destouches, provenant d'un recueil de correspondances composé par l'un des siens et citée dans les *Annales de la Société d'émulation de l'Ain*, n° de janvier, février et mars 1872.

3. Il devait vivre cinq ans encore.

vieil artiste si robuste et si souple l'a interprétée, vivifiée, avec un sens alerte des nuances du caractère.

Les vêtements sont traités à merveille, d'une manière complexe en son apparente simplicité, et leurs tons ont pris quelque austérité sans rien perdre de leur saveur. Bref, Largillière a magistralement tiré parti d'un thème ingrat. Il a même conféré à Destouches un peu de cette tenue, de ce style, dont, toujours très grand siècle, il gardait le souci. Le sourire, chez ses modèles, s'auréole de dignité. Aussi, grâce à des dons royalement servis par des broches habiles, l'auteur du *Glorieux*, le châtelain de Fortoiseau, prend-il un air de bon ton qui permet d'oublier ce que sa mine conserve de vulgaire¹.

Avantage inappréciable des formations raisonnées et complètes : jamais, sans un avoir profond, une culture sérieuse, le plus intuitif des peintres n'arriverait à un tel résultat. Un portrait comme celui de Néricault-Destouches, c'est le vivant corollaire d'une page d'histoire.

ALPHONSE GERMAIN

1. Le portrait peint par Largillière a été gravé par Petit pour sa suite des « Hommes célèbres ». Il existe une autre image de Destouches : son buste par Berruer, qui fut placé en 1781 au foyer de la Comédie Française.





LE SALON D'AUTOMNE

On a pris l'habitude de présenter à chaque Salon des rétrospectives, des « clous », c'est-à-dire de remplir avec des œuvres d'autrefois le vide des œuvres d'aujourd'hui. Le Salon d'Automne suit cet exemple. Le besoin d'une exposition Daumier se faisait-il sentir ? On eût souhaité alors une exposition plus complète. Et, à côté de Daumier, pourquoi Caillebotte ? Nous avons toujours cru que le programme du Salon d'Automne était une réaction contre l'impressionnisme. Le fait est que rien n'est plus pauvre que cette école bourgeoise lorsqu'il lui manque le style d'un Manet ou la poésie d'un Renoir. On conçoit les résistances de 1875, quand on voit reparaître certains tableaux de Caillebotte, qui ne sont pas devenus meilleurs en vieillissant : par exemple, la toile saugrenue où l'on voit un rameur en « tuyau de poêle » et manches de chemise, ou l'absurde *Intérieur* où une femme, qui nous tourne le dos, contemple, à travers la croisée, une affiche de restaurant. Je reconnais d'ailleurs qu'on trouverait çà et là quelques toiles d'un meilleur métier, surtout des natures mortes, comme la *Dinde* ou les *Perdrix*, qui sont de bons morceaux de musée.

On s'explique mieux les petites rétrospectives de sociétaires décédés, comme Gaston Thiesson et le regretté Paul Renaudot. Celui-ci était un esprit charmant, un œil délicat, un artiste plein de grâce ; sa gamme de sujets est aussi étroite que le clavier modeste et raffiné de ses colorations. Mais dans ce domaine circonscrit à la peinture d'un modèle, presque toujours le même, et où la part de l'invention ne consiste guère qu'à choisir de jolies attitudes et d'aimables motifs parmi la foule de gestes que fournit une jeune femme dans le négligé de la vie intime, Renaudot a produit de petits tableaux d'un goût exquis, dont l'ensemble est peut-être le plus heureux que nous présente ce froid Salon.

Mais tout n'est pas dit encore sur ces divers hors-d'œuvre. Le principal de ces *zakouski* (je crois bien que c'est le terme propre), c'est l'exposition de la société « Mir Isskousstva ». Ce sera un fait curieux, que cette seconde vague de l'influence russe, plus forte que la première, et coïncidant avec le phénomène de la décomposition sociale de la Russie. Jamais cet immense pays ne nous a préoccupés davantage ; jamais, sous plus de formes, il ne s'est imposé à l'attention du monde. Cela s'explique : des milliers de Russes émigrés en Europe servent à la propagande et ne cessent de nous présenter de nouveaux aspects du problème. Il y aurait une foule de choses à dire sur



LES PERDRIX, PAR CAILLEBOTTE

(Salon d'Automne.)

cette petite section russe du Salon d'Automne. J'aimerais à insister, sur les études chinoises de M. Iacovleff, qui passent assurément en précision ethnographique tout ce que pourrait offrir la collection du *Tour du Monde*. On retrouverait dans l'*Arlequin* de M. Somoff un reste, bien attardé, de la Russie de l'ancien régime, qui nous reporte au temps de la grande Catherine et des imitateurs de Watteau. On verrait encore, dans la *Danseuse* de M. Choukaieff, ou dans les beaux portraits aux deux crayons de M. Sorine, une influence française, non exempte de sécheresse, datant de la Sainte-Alliance et du baron Gérard. Mais ce qui est le plus frappant, si l'on considère les envois de M. Soudbinine, et surtout ceux de M. Boris Grigorieff,

c'est de voir combien tout cet art échappe à la tradition, au plan de la vie occidentale. L'« européanisation » qui avait été, depuis la Renaissance, le but de la politique des tsars, semble décidément en échec : momentanément, la Russie redevient ce qu'elle était, un pays oriental. Et quand je dis Orient, je ne dis pas la Perse, ni ces fantaisies colorées qui nous ravirent, il y a quinze ans, dans les premiers décors de Bakst, de Benois, ou de Soudéikine. Contemplez le grand tableau de M. Grigorieff, intitulé *Visages de Russie*,

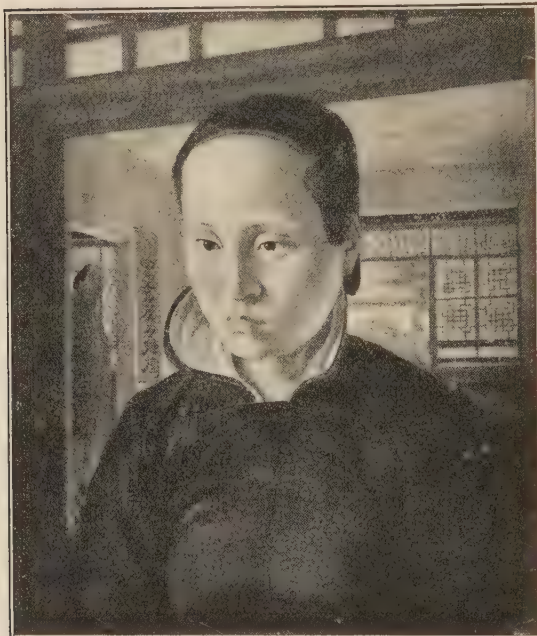


LA COUPE DE FRUITS, PAR P. RENAUDOT
(Salon d'Automne.)

cette galerie de faces jaunes, finnoises, lettones, mongoles, tartares : vous mesurerez l'abîme qui sépare notre Occident de cette humanité infiniment lointaine. Qu'avons-nous de commun avec des têtes faites comme celles-là ? Rien de plus inassimilable, rien de plus irréductible à nos manières de sentir, que cet art dérivé d'une culture excentrique, et qui oscille, dans les sculptures de M. Soubdinine, entre le formulaire byzantin et les idoles du Thibet.

Mais voici que nous sommes sollicités ailleurs par un autre groupe natio-

nal, celui des imagiers belges. A la vérité, on soupçonne que ce petit groupe extrêmement curieux ne représente lui-même qu'une partie de la Belgique ; c'est, si je suis bien informé, le reste de la petite école qui s'était formée, il y a environ vingt-cinq ans, à Saint-Martin-de-Lathem, autour du sculpteur Georges Minne, un peu, il faut le dire, pour combattre les influences parisiennes. Le fait est que cette école se rattache plutôt aux peintres de l'école anglaise. On retrouve l'empreinte de G.-F. Watts dans les œuvres de M. Emile Fabry ou dans l'*Age d'or* de M. Blomme, qui a obtenu le grand prix de Rome l'année dernière. On reconnaît chez d'autres l'action des



UNE CHINOISE, PAR M. A. IACOVLEFF
(Salon d'Automne.)

Préraphaélites, jointe à l'étude du plus flamand des peintres autochtones, je veux dire le vieux Brueghel. Cette combinaison est singulière. Je doute qu'on passe indifférent devant les ouvrages de M. Gustave van de Woestyne, le frère du raffiné poète de la *Femme de Candaule*, et moins encore devant certains tableaux de M. Anto Carte, tels que son *Tir à l'arc*, son « *Parce Domine* », et surtout son très beau et très émouvant « *Benedicite* ». Il est permis de préférer d'autres manières de peindre ; mais on ne peut nier le sérieux de l'observation, le poids de la composition, la profondeur du sentiment. Il y a là quel-

que chose qui se rapproche, sous des dehors rustiques, de l'élévation religieuse de Millet. Au contraire, M. Rodolphe Strebelle est un « post-impressionniste » à la manière d'Evenepoel et de Lemmens, c'est-à-dire relevant plutôt d'Auguste Renoir dans le charme plein d'attrait de ses harmonies bleues. Quant au paysagiste Valerius de Saedeleer, je ne connais rien de plus minutieux, de plus exact et de plus touchant que cet *Hiver en Flandre* où il a fait tenir toute l'atonie crépusculaire, les tristesses plombées d'un ciel noir sur la neige, la mélancolie morne et la résignation étouffée qui pèsent, dans les mois sombres, sur ces grandes plaines engourdies.

Lorsqu'on a retranché du Salon ces accessoires étrangers, on s'aperçoit que le reste est en réalité fort peu de chose : non par le nombre, hélas ! mais, ce qui est plus grave, par l'intérêt et le mérite. Mettez à part quelques toiles « loufoques », qu'il faut ranger plutôt parmi les farces d'atelier, et



Phot. Bernès, Marouteau et C^{ie}.

« BENEDICITE », PAR M. ANTO CARTE

(Salon d'Automne.)

dont personne n'est dupe, il n'y a même plus de quoi s'amuser ; les badauds, qui avaient coutume de venir se divertir chez les fauves, trouvent à peine le mot pour rire. Ce Salon ressemble de plus en plus aux Salons officiels. On y retrouve les mêmes artistes, dont quelques-uns sont charmants ; M. Balande n'est pas moins bon peintre avenue Victor-Emmanuel III qu'à l'avenue Alexandre III ; M. Lebasque ou M. d'Espagnat sont tout aussi charmants au mois de novembre qu'au mois d'avril. M. Jaulmes est toujours un décorateur harmonieux, l'homme qui manie peut-être aujourd'hui avec le plus de talent et de spontanéité le style de l'allégorie classique, les gracieuses

et paisibles images de jeunes femmes demi-drapées et demi-nues, qu'il intitule vaguement *Les Vendanges* ou *L'Automne*, et qui se contentent d'être de jolis motifs plastiques, dans des encadrements de fleurs et d'architecture. Il y a chez M. Jaulmes un goût très sûr de l'arrangement. Il est né pour faire d'excellents cartons de tapisserie. Je dirais qu'il a quelque chose des grâces corrigiennes de Paul Baudry, mais corrigées, simplifiées, rythmées supérieurement par l'étude attentive de Puvis de Chavannes.

Tout ceci n'est nullement révolutionnaire. Le célèbre M. van Dongen



HIVER EN FLANDRE, PAR M. V. DE SAEDELEER

(Salon d'Automne.)

n'est pas davantage un habitué exclusif du Salon d'Automne. Je n'ai pas vu le portrait de lui que le jury a cru devoir écarter, mais je doute qu'il fût plus mauvais que ceux qu'on nous a montrés. Ce maître, si fort à la mode, se singularise par des recherches très artificielles, de couleurs irritantes (vert et noir, par exemple), et surtout par un dandysme, un maniérisme de dessin, auprès duquel Greco donne l'impression du naturel. Il a, par exemple, l'habitude de faire les yeux plus grands que la bouche. Il a du reste, pour un amateur des beautés féminines, des négligences inexcusables, des faiblesses d'attaches, des balbutiements dans les mains (voyez surtout les

maines de la femme qui les a croisées sur les genoux). Ces élégances passe-partout plaisent sans doute à une clientèle qui tient moins à la ressemblance qu'à un faux air de distinction et d'aristocratie. On s'explique l'importance que M. van Dongen prête dans ses tableaux à l'éclat des bijoux. C'est le Van Dyck des nouvelles riches.

Le cubisme a passé comme une maladie. Ce système, qui a failli être quelque chose, n'a rien été. Il n'en reste qu'un galimatias de théories et de



LA CIGARETTE, PAR M. H. LEBASQUE

(Salon d'Automne.)

manifestes, et pas une œuvre. C'est un amas de papier dont l'effondrement ressemble à la débâcle du mark. On cherche presque en vain, dans les Salons, ces tableaux de femmes qui ressemblaient à des constructions de chaudronniers ivres, à des enchevêtrements de cylindres, de plaques de tôle et de tuyaux de cheminée. On y trouve à peine davantage ces curieux assemblages de taches qui tenaient du *puzzle*, du jeu de cartes, du kaléidoscope, de l'épure et de l'habit d'Arlequin, et dont le charme ne s'épuisait pas parce qu'on était sûr de ne jamais en trouver le sens. Hélas ! il nous faut en rabattre. Quand on se rappelle les prétentions de ces géomètres austères, leurs appels

à l'abstraction et aux vertus de l'intelligence, leur ambition de réagir contre le laisser-aller, la facilité, l'émotion à fleur de peau, en un mot contre les erreurs et les égarements des sens (car ils s'exprimaient comme des Pères



LE MATIN, PAR M^{me} J. MARVAL
(Salon d'Automne.)

de l'Église), on éprouve une grande déception. Quoi! même M. Bissière ou M. André Lhote se croient obligés maintenant de sacrifier à la nature. La peinture, à fort peu de chose près, n'est plus dans leurs tableaux, comme dans ceux du commun des mortels, qu'un art d'imitation. Le *Nu* de M. Bissière est un modèle presque naturel, qui a quasi achevé de digérer ses cubes; il ne lui reste de cet effort qu'une certaine rougeur, bien explicable, à la peau. Le tableau de M. Lhote intitulé *La Plage* n'est en gros que le même thème déjà traité par Courbet dans *Les Demoiselles des bords de la Seine*. On jugera seulement que l'équilibre en est péniblement cherché, et d'ailleurs réalisé avec une extrême gaucherie. Il y a des bras tournés en forme de balustres, qui nous reportent aux plus beaux temps du règne de Guérin et de David. Tout de même, David dessinait mieux, et ce n'était pourtant pas un dessinateur bien personnel.

Ce manque d'accent, cette insignifiance du caractère et de

la forme, sont des choses tout à fait frappantes lorsqu'on regarde, par exemple, les ouvrages rocailleux de M. Othon Friesz, qui ne fait que répéter, sans le rythme de Cézanne, les nudités les plus chaotiques de Cézanne, ou bien, inversement, ceux de M. Ottmann ou de M. Jules Flandrin, qui toucheraient

presque au genre chromo, à force d'élégance convenue et douceâtre. La *Bucolique* de M. Jules Flandrin et surtout ses *Fleurs d'Italie* sont des romances, non



FEMME ALLAITANT SON ENFANT, PAR M. JEAN MARCHAND
(Salon d'Automne.)

dépourvues d'agrément, mais d'un vide et d'une fadeur qui feraient trouver de la force aux plus molles élégies d'Hébert. On voit quels services pouvait rendre, à défaut de la nature, la discipline autoritaire et l'ossature du cubisme. Le grand tableau de M. Favory, *Après-midi en Quercy*, sur un

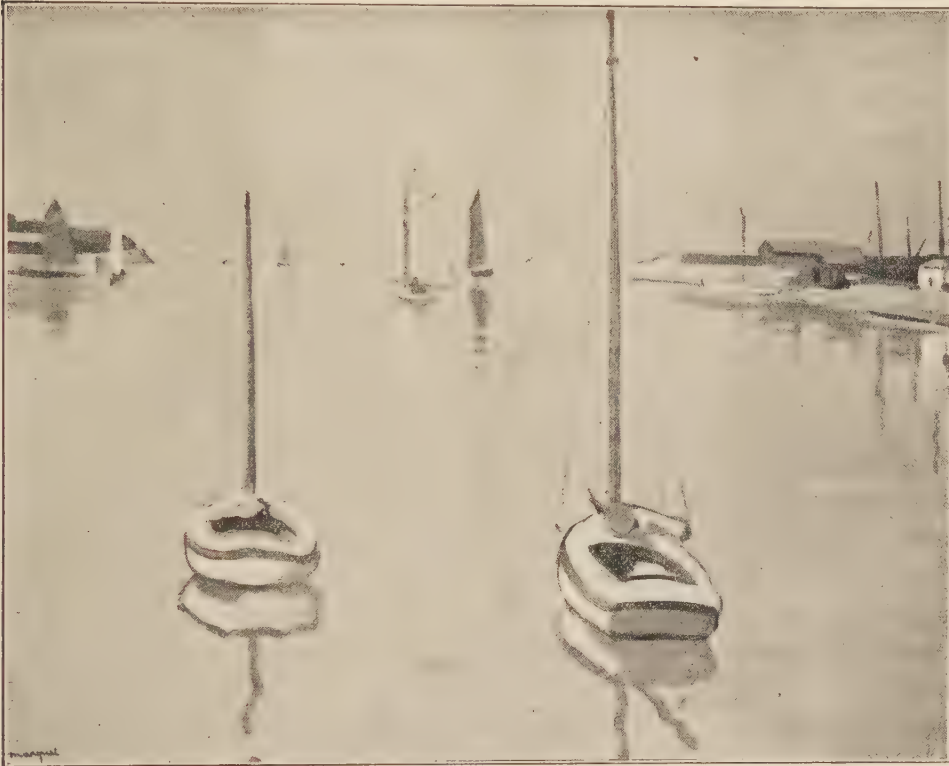
thème qui rappelle de fort près le Manet du *Déjeuner sur l'herbe*, a d'assez bonnes parties d'exécution vigoureuse (ainsi, l'épagneul à poils roux), mais une grande sécheresse et une égale dureté, des attaches douteuses, et, dans le traitement des linges et des chairs, une absence pénible de délicatesse.

Pour M^{me} Jacqueline Marval, tout le monde sait qu'elle a le charme, et elle commence, par malheur, à le savoir elle-même aussi bien que tout le monde. Ses ouvrages plaisent justement par leurs qualités féminines, par une candeur gamine, ingénue, très « jeune fille », par un dessin primesautier et plein de fautes d'orthographe, et surtout par des colorations d'une fraîcheur d'aquarelle. Elle a toujours l'air de peindre dans de l'azur et de la mousseline ; tout se passe dans des fleurs, parmi les blancheurs vaporeuses d'un voile de mariée. Elle peint de jolis fantômes diaphanes et sans poitrine, aux épaules maigres, au cou de cygne, avec de gros nœuds de chiffon qui bouffent sur les côtés. Cette fois elle s'est proposé de faire davantage : on n'imagine pas de plus piquant désordre, de plus charmants accords de tons, que ce bariolage de coussins pourpres, orangés et verts sur lesquels elle a étendu tout de son long la demoiselle nue qu'elle a coiffée d'une plume blanche et baptisée *La Bohémienne*. Mais, vraiment, le modelé de ce corps fait souffrir. L'auteur y a gâché, étalé au couteau une cruelle croûte de couleurs. Que de matière pour peu de chose ! Que de mots pour exprimer une fleur !

Je ne sais trop pourquoi M. Charles Guérin, dans sa *Femme au châte jaune*, s'est amusé à faire d'un tableau de chevalet une figure plus grande que nature. C'est peut-être une mode qui nous vient de Russie, car je la remarque dans plusieurs têtes de M. Grigorieff ou de M. Iacovleff. Peut-être est-ce seulement un essai de style monumental ; j'avoue qu'il me paraît être une faute de goût. C'est le plus grand défaut que je reprocherais au tableau, par ailleurs fort beau, de M. Jean Marchand, la *Femme allaitant son enfant*. L'œuvre est simple, robuste, presque tendre sans fausse sensiblerie : une « Maternité » faubourienne, une « Madone » de la rue Caulaincourt, un de ces sujets éternels qui ont suffi pendant des siècles à exercer les peintres, et devant lesquels Degas confiait un jour à M. Forain : « Et voilà les sujets qu'on veut nous interdire ! »

Dans une œuvre comme celle-là, ou dans celles de M. Asselin ou de M. Barat-Levraux, on touche, semble-t-il, à ce qu'il y avait de légitime dans ce mouvement, désormais achevé, que l'on a appelé le cubisme : à savoir, un retour au grand art décoratif et au style héroïque. Ce qu'il y a de meilleur dans les tableaux de M. Vallotton, ce sont précisément ces exercices de style, d'ailleurs un peu arides, ce souci de la forme savante, à la fois recherchée et massive, qui font de cet ancien graveur un maître de la

jeune génération, comme Mantegna ou Goltzius le furent en leur temps à Mantoue ou à Amsterdam. Si la jeune école réussit à conserver, dans cette évolution, les conquêtes lumineuses, l'atmosphère de l'impressionnisme, comme on le voit dans les charmantes *Marines* de M. Marquet, elle aura fait tout ce qu'on pouvait attendre d'elle. Pour le moment, on ne saurait dire que le résultat soit atteint. On peut toujours se demander si un tableau de cabinet est bien le cadre qui convient pour la peinture décorative :



LA ROCHELLE, PAR M. ALBERT MARQUET

(Salon d'Automne.)

c'est une question de tact, d'à-propos, qu'on se posera par exemple devant les paysages de M. Louis Le Bail. Les *Nus* de M. Barat-Levraux sont de fort bonnes études classiques, un peu sombres et heurtées, qui étouffent passablement dans leur cadre, et qui semblaient appeler la fresque. M. Paul Baignères est plus souple et se joue aisément, dans des petits formats, où il aborde tous les genres, des dons les plus heureux. Il semble qu'il ne manque plus que l'occasion pour qu'on assiste au développement d'une aimable école de décorateurs.

*
* * *

J'aurais voulu parler des Japonais de Paris, et particulièrement de MM. Fujita, Koyanagui et Kojima, mais l'espace manque ; il ne m'en reste pas trop pour dire un mot de la sculpture.

Par bonheur, les œuvres sont peu nombreuses, et une seule est capitale : la *Jeune fille au bain* de M. Aristide Maillol. Je crois qu'il s'agit là d'ailleurs d'une œuvre déjà ancienne, puisque je la vois installée sur la pelouse dans un petit tableau de M. Gaspard-Maillol, *Une statue de mon oncle à Marly*. Le voisin de campagne de M. Maillol, M. Maurice Denis, a écrit naguère, dans son beau livre *Théories*, un article fameux sur le classicisme de cet artiste. La statue de M. Maillol ne fait pas mentir ce jugement. Aucun artiste de notre temps ne pense plus naturellement comme un Grec de la belle époque. Nulles figures, moins que les siennes, ne sont préoccupées de leurs gestes et ne semblent moins songer à justifier leur attitude ; elles se contentent d'être, et d'être belles, voilà tout. Elles ne se soucient même pas d'avoir des traits irréprochables : cette tête de jeune baigneuse n'offre pas plus d'intérêt que le reste du corps ; elle a le nez trop court, et le front n'est pas fait pour enfermer beaucoup de pensée ; mais le torse est plein et magnifique, il est fait admirablement pour contenir des organes et pour porter la vie. Ajoutez que M. Maillol est son propre praticien et ne laisse à aucun manœuvre le soin de traduire son esquisse. Il se garde d'exténuer la pierre par un excès de virtuosité, et donne seulement à la matière ce tressaillement de vie qu'elle ne peut tenir que de la main qui crée.

J'ai peur que le grand bronze de M. James Vibert intitulé *La Terre*, cette machine ronde formée d'un couple pelotonné, où l'on croit discerner une forme d'enfant et celle d'un serpent, ne soit ce qui s'appelle un symbole. Il faut se méfier des symboles et de la profondeur qui nuit à la beauté. On est d'autant plus à l'aise pour le dire, qu'on n'a qu'à louer les bustes de M. Vibert, celui de M. Robert de Traz ou celui que l'auteur appelle le buste de sa *Muse*. On doute que cette Muse très simple et matérielle soit faite pour inspirer des pensées compliquées ; M. Vibert fera toujours mieux d'en croire le modèle plutôt que son esprit.

Le grand groupe de M. Jaléa, *Hercule et le Centaure*, était un sujet difficile à traiter après le *Centaure et Lapithe* de Barye. M. Jaléa a trouvé une composition toute nouvelle : Hercule a sauté debout sur la croupe de la bête, qui, sous le poids, s'écrase. Le corps du quadrupède ne forme plus qu'un socle sur lequel la lutte se circonscrit entre le demi-homme et le demi-dieu. Leurs bras s'entremêlent et s'arc-boutent au sommet de la composi-

tion ; la massue, prête à se lever, double cette ligne puissante. On obtient ainsi un schéma carré, avec un grand trou tragique au milieu, comme un cri. C'est dense, ramassé et très beau.

Je ne puis que nommer la *Femme à genoux* de M. Jaan Koort, modelée précieusement et sans minutie dans un beau bois, la jolie *Baigneuse* de M. Howard, la *Pudeur* de M. P.-O. Vigoureux, et la charmante *Tête d'enfant riant*, aux cheveux dorés, de M. Desruelles. Enfin, la tête de bronze de *Claude Debussy*, par M^{lle} Marthe Spitzer, est une œuvre de grand style, tenant à la fois du faune et de l'Olympien, du satyre et de Jupiter.

Il y aurait un chapitre à écrire sur la gravure et les arts du livre, qui prennent depuis quelques années un développement imprévu. Je me contente de citer les bois de M. Antoine Cosyns pour une édition nouvelle de l'*Apocalypse*, traduite par Paul-Louis Couchond (chez Bossard), ceux de M. Gaspard-Maillol, extraits de l'album *Femmes* (éditions de « la Cible »), et les portraits de compositeurs de M. Gomien.

La section des « ensembliers », comme on dit aujourd'hui pour désigner les tapissiers et les artistes du meuble, présente peu de nouveautés. Les formes essentielles ne sont guère que des variations du style Empire. On retrouve le lit en bateau de M^{me} Récamier. Presque tout est commandé ici par la rareté et par l'inexpérience de la main-d'œuvre : l'exécution est nulle, la matière fait tout l'ornement. Un salon de musique de Martine, avec un énorme piano carré et monolithe, comme un sarcophage égyptien, s'entoure, au lieu de chaises, d'une série de matelas ou de couchettes noires et violettes, qui donneraient



JEUNE FILLE AU BAIN
STATUE EN PIERRE PAR M. A. MAILLOL
(Salon d'Automne.)

une étrange idée des mœurs des mélomanes, s'il ne fallait plutôt voir là l'impuissance de l'ébéniste incapable d'inventer une forme de siège, et qui prend le parti ingénieux de coucher son monde, en attendant qu'il ait trouvé de quoi l'asseoir.

En dépit de recherches et d'intentions louables, les ensembles des ensembliers ne sont guère séduisants ; on n'est pas encore près d'avoir trouvé un style. En revanche, beaucoup de détails sont charmants : on n'a que l'embarras du choix entre les grès de MM. Rumèbe, Lenoble, Massoul, Chaumeil, Cazaux, les verres émaillés de M. Jean Luce, de M. Marinot et de M^{lle} Marguerite de Félice, les beaux tapis de M. Gustave Fayet, tigrés comme des peaux ou veinés comme des marbres, ou le précieux lustre en porcelaine gravée et fer forgé par MM. Gauvenet et Brandt qui sort des ateliers de Sèvres et que le lecteur trouvera ci-dessous. Et cela donne espoir : où en était la céramique il y a vingt-cinq ans ?

LOUIS GILLET



LUSTRE EN PORCELAINE GRAVÉE
PAR M. GAUVENET
AVEC MONTURE EN FER FORGÉ
PAR M. E. BRANDT

(Exposition de la Manufacture de Sèvres au Salon d'Automne.)



BIBLIOGRAPHIE

GIOTTO, par J.-B. SUPINO ¹



Le volume tout à fait remarquable que M. Supino vient de consacrer à Giotto est certainement le plus important qui ait été écrit sur cet artiste en langue italienne ; et nous pouvons même dire : le plus important, tout court. C'est le résultat de longues années de travail : toute la bibliographie giottesque a été mise à profit, tous les documents (peu nombreux malheureusement) collationnés ; l'œuvre entier du peintre a été l'objet d'une analyse très minutieuse. Peu de livres témoignent d'une

conscience aussi scrupuleuse et d'une « information » aussi étendue.

Après cette étude très approfondie, il ne reste plus grand chose du roman de Vasari. Ne nous étonnons pas que, sur une période aussi éloignée de la sienne, Vasari ait été mal renseigné : il n'avait, en réalité, aucune donnée précise ; il s'est contenté de reproduire les quelques anecdotes — dont plusieurs légendaires — qui avaient cours à son époque.

Puisque nous ne savons presque rien sur la vie et l'activité de Giotto et que Vasari lui-même est très suspect, les meilleurs documents ce sont encore les fresques et tableaux du maître. Mais rien n'est si périlleux que les questions d'attributions et de dates. M. Supino reprend le problème giottesque « ab ovo », pour ainsi dire, et modifie d'une façon radicale quelques-unes des notions qui semblaient jusqu'à présent le plus certaines. C'est la grande nouveauté et le grand intérêt de son livre de nous reconstruire, d'après une chronologie « raisonnée » de ses œuvres, une vie de Giotto différente de celle qui nous était familière. Mais nous devons dire, malgré notre estime pour la science et le goût de M. Supino, que nous ne pouvons accepter toutes les attributions et, en particulier, toutes les dates qu'il nous propose.

Sur le séjour de Giotto à Rome M. Supino ne nous apporte aucun élément nouveau. Mais il définit heureusement les influences qu'a dû subir l'artiste ; il écarte celle de Jean de Pise, pour retenir celles d'Arnolfo di Cambio et de Pietro Cavallini. Auparavant, Giotto avait été séduit à Florence par l'art puissant de Cimabue ; il n'est même pas impossible qu'il ait connu la peinture de Duccio ; en 1285, les Florentins recevaient la *Madone* qu'ils avaient commandée au grand Siennois et qui prenait place à Sainte-Marie-Nouvelle où on l'admire encore dans la chapelle Rucellai.

« Dès ses débuts l'art de Giotto essaie d'unir la force et la grandeur de Cimabue à la

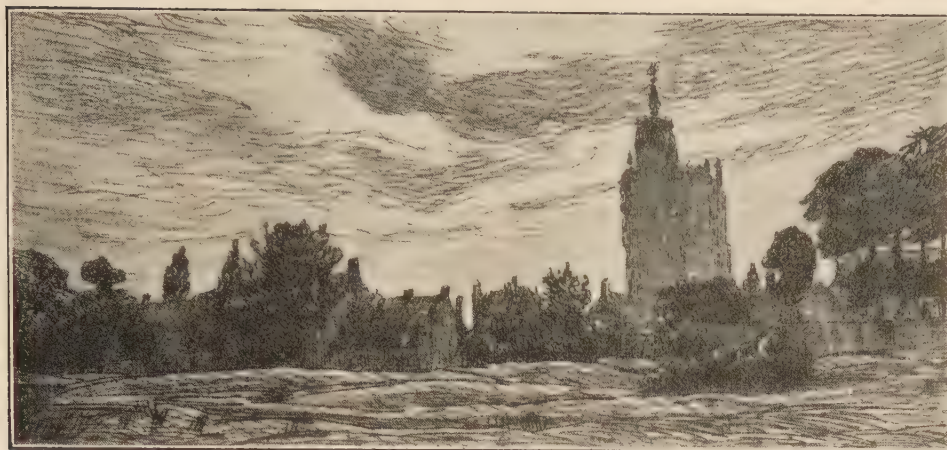
1. J.-B. Supino, *Giotto*. Firenze, Istituto di edizioni artistiche. Un volume gr. in-8, de 334 p. avec 258 planches hors texte.

grâce raffinée de Duccio. » Ajoutons les influences qu'il subit à Rome : voilà le problème des origines de l'art giottesque intelligemment résolu par M. Supino.

Ce qu'il est beaucoup plus difficile de déterminer, c'est la date — et aussi l'authenticité — des fresques d'Assise. Jusqu'à présent on considérait celles de la basilique supérieure comme beaucoup moins parfaites que celles de la basilique inférieure. Or voici que M. Supino renverse l'ordre établi et nous propose une chronologie complètement différente. Giotto commença par les Allégories de l'église inférieure ; après quoi, il travailla à la décoration de l'Arena de Padoue ; plus tard seulement il aurait exécuté — ou fait exécuter sous sa direction — les fresques de la basilique supérieure. Ces fresques sont, hélas ! trop abimées et ont été trop retouchées pour qu'on puisse se prononcer avec certitude. Il semble bien cependant qu'elles ne soient pas l'œuvre d'un grand maître en pleine possession de son génie, comme les peintures de Padoue. Le très bel ensemble de reproductions qui accompagne le volume de M. Supino nous éclaire à ce sujet ; elles permettent des comparaisons qui à mon sens sont loin de corroborer la thèse de M. Supino. A vrai dire le cycle de Padoue est peut-être ce que Giotto a fait de plus beau : aucune de ses œuvres n'est aussi émouvante — et aussi parfaitement composée que la *Déposition*. Giotto y sait admirablement draper les corps ; or, on ne trouve pas cette science profonde du « *paneggiamento* » dans la basilique supérieure ; les fresques qui la décorent sont celles d'un génie qui se cherche, si on les compare à celles de Padoue où Giotto a dit tout ce qu'il avait en lui.

Quant aux peintures de la basilique inférieure, on sait que le problème est encore plus délicat. Bien que Lorenzo Ghiberti ait affirmé que Giotto « avait décoré de fresques presque toute l'église inférieure », plusieurs historiens d'art contemporains — et non des moindres — n'ont pas reconnu la manière de Giotto dans cet ensemble imposant. Cependant, même M. Adolfo Venturi qui est tenté de soutenir cette thèse reconnaît qu'il a été « l'inspirateur souverain » des « Allégories ». C'est dire, en définitive, qu'il est à peu près impossible de les lui enlever complètement. M. Supino est persuadé qu'elles sont de Giotto ; mais peut-on le suivre lorsqu'il en fait une de ses premières œuvres ? La composition de la *Pauvreté* est d'un style au moins aussi pur que celle de la *Déposition*. Qu'on la compare à celle qui se trouve à la voûte de la chapelle des Bardi, à Florence ; celle-ci apparaît comme l'ébauche de l'œuvre d'Assise ; c'est le premier état. Il serait donc assez raisonnable de placer les fresques de la basilique inférieure après celles de la chapelle des Bardi, c'est-à-dire après 1317. Nous sommes loin de l'idée de M. Supino. Mais cette conception, que l'on doit à M. Venturi, semble mieux s'accorder avec l'évolution de la technique giottesque.

Quelles que soient nos réserves sur la chronologie que nous propose M. Supino, son livre n'en reste pas moins fondamental pour l'étude de celui qu'on a appelé — un peu à tort — le Père de la peinture moderne. Accompagné de ce précieux commentaire iconographique : tout l'œuvre de Giotto en 258 planches, il a une très grande valeur. Il serait à souhaiter qu'à chaque grand artiste on élevât un pareil monument ; le défaut de beaucoup de monographies est de faire une place considérable à une littérature souvent assez creuse, en oubliant que rien ne vaut une bonne photographie accompagnée d'un bon commentaire. C'est pourquoi il faut accueillir avec satisfaction une œuvre comme celle de M. Supino où, à côté d'excellentes reproductions, il y a un long commentaire très sérieusement établi, reposant sur une solide documentation et sur une connaissance très précise de la peinture italienne à la fin du *xiii*^e et au début du *xiv*^e siècle.



VUE DE BERGUES
EAU-FORTE ORIGINALE D'ALBERT LECHAT

VISAGES DE VILLES, par Henri MALO et Albert LECHAT¹

UNE fatalité douloureuse ajoute à l'intérêt propre de ce livre un attrait mélancolique. Les villes dont la physionomie s'y trouve retracée par la plume de M. Henri Malo et la pointe du graveur Albert Lechat sont les petites cités du Nord de la France et de la Flandre belge que, durant cinq ans, un ennemi barbare s'est acharné à défigurer et dont plusieurs sont aujourd'hui irrémédiablement détruites. L'ouvrage venait d'être terminé quand la guerre éclata ; il dut attendre, pour être édité, la fin de la tourmente ; mais dans l'intervalle, en août 1918, Albert Lechat était mort ; Émile Verhaeren, qui avait bien voulu, dans une préface éloquente, présenter au public l'œuvre des deux collaborateurs, avait disparu, lui aussi, en 1916, et la tempête de fer et de feu secouait et ravageait les tremblantes petites villes jusque-là assoupies dans leur quiétude...

S'il nous en devient plus précieux en tant que portrait d'un passé disparu, ce n'est donc pas sans tristesse qu'on feuillette cet album où, grâce au talent des deux auteurs, le visage de ces villes revit avec ses rides séculaires, mais aussi avec la poésie dont il était jadis paré. Nés tous deux dans le pays qu'ils décrivent, l'auteur du texte et celui des planches, unis par une longue amitié, avaient élaboré lentement, amoureusement, leur œuvre, en communion intime d'idées et de sentiments. Albert Lechat, né à Lille en 1863, s'était attaché à traduire les sites de ces pays du Nord dont il sentait profondément la simple et douce poésie ; il se fit le peintre attendri de leurs petites villes, s'appliquant à rendre en des eaux-fortes d'un métier délicat, d'un sentiment pénétrant, leurs aspects les plus caractéristiques. Associé à ses prédilections, M. Henri Malo, historien des gens de mer, connaissant par le menu le passé de ces villes et les mœurs de leurs habitants, commenta en des pages d'une tonalité fine et discrète comme le ciel des Flandres, ou parfois d'un coloris plus vif, ces visions de vieilles pierres et d'eaux tranquilles, et ainsi naquit cet album qui évoque où ressuscite à nos yeux la porte de France, les remparts, la place de l'Église et les

1. Henri Malo, *Visages de villes*, édition illustrée de cinquante eaux-fortes originales par Albert Lechat ; préface par Émile Verhaeren. Paris, éd. G. Crès et C^{ie} (1920). Un vol. in-4 de 180 p., avec 50 gravures Tirage à 367 exemplaires, dont 6 sur vieux japon, 51 sur japon des manufactures impériales, et 310 sur vélin à la cuve.

vieilles boutiques de Montreuil-sur-Mer, les remparts et les portes de Boulogne; puis Bergues avec ses hauts toits en pente pressés comme des vagues montant à l'assaut du ciel sur lequel se profile la silhouette massive de son beffroi, ce beffroi lui-même dont le carillon égrène lentement ses notes sur la ville endormie, son marché en plein vent, sa « porte d'eau » et ses « bellandres » ventruës glissant lentement sur le canal; puis Gravelines et son port; d'autres petites cités encore, et — délicieuse entre toutes dans son charme vieillot hélas! à jamais évanoui — Dixmude avec ses vieux quais ombrés et son béguinage silencieux groupé autour de sa chapelle; enfin, la petite place de Furnes, encadrée de maisons aux pignons à redans, qui avant la guerre voyait se dérouler de joyeuses kermesses et qui, durant cinq ans, fut le théâtre de conciliabules plus austères et parfois tragiques.

A évoquer à la fois ce passé lointain et ces souvenirs récents qui les ont chargées de tant d'émotion, ces images acquièrent encore plus d'éloquence et de poésie. L'éditeur a su d'ailleurs y aider de son côté, par la présentation parfaite — à laquelle a présidé M. Ad. van Bever — de ce volume, qui comptera parmi les plus beaux livres publiés en ces derniers temps.

A. V.



LE BÉGUINAGE DE DIXMUDE
EAU-FORTE ORIGINALE
D'ALBERT LECHAT

Le Gérant : CH. PETIT.

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.

LES « FUNÉRAILLES DE PHOCION »

PAR POUSSIN

AU MUSÉE DU LOUVRE



Le tableau¹ qu'un don généreux de la Société des Amis du Louvre fait entrer dans nos collections nationales a été peint à Rome, en 1648, pour M. Cerisiers, ainsi qu'un autre, qui était destiné à lui faire pendant et inspiré du même sujet.

Ce sujet, c'est l'ingratitude d'une démocratie à l'égard d'un de ses plus nobles citoyens. Après une longue vie consacrée au service de la patrie, Phocion, âgé de plus de quatre-vingts ans, fut condamné à boire

la ciguë ; la sentence ajoutait que son corps serait privé de sépulture.

Dans le tableau du Louvre, deux esclaves emportent sur un brancard le cadavre. On voit au loin la ville, qu'embellissent de nombreux monuments. Elle demeure indifférente à la mort ignominieuse du général qui fut appelé quarante-cinq fois au commandement des armées, de l'orateur que Démosthène nommait la hache de ses discours. Dans les champs, ni les travaux ni les plaisirs ne sont interrompus. Là-bas, une foule en habits de fête forme une procession qui s'avance vers les portes d'un temple.

La seconde composition est aussi un paysage avec figures. Au milieu d'un

1. Toile, haut. 1^m19 ; larg. 1^m79. État de conservation excellent. Le tableau a seulement subi, avant d'être présenté au Louvre, une opération de nettoyage qui a été faite assez discrètement et qui a consisté à le débarrasser de la plus grande partie du vernis ancien, après quoi il a reçu une couche nouvelle d'un vernis léger.

vaste terrain accidenté et planté de grands arbres, une route conduit à un temple que porte un haut soubassement de pierre. Au premier plan, une femme de Mégare, une pauvre femme d'une cité alors en lutte avec Athènes, a découvert le corps abandonné de Phocion ; elle l'a fait brûler et elle en recueille les cendres pour les garder pieusement jusqu'au jour où le peuple athénien reconnaîtra son injustice¹.

Le tableau des *Funérailles de Phocion* était depuis longtemps considéré comme perdu. Lorsque M. Grautoff préparait l'ouvrage d'ensemble où il a eu le mérite de rassembler les œuvres connues de Poussin, d'y ajouter des œuvres inconnues ou peu connues, et de classer les unes et les autres chronologiquement, dans un ordre ou certain ou vraisemblable, il avait retrouvé en Angleterre, chez lord Saint Oswald, une copie des *Funérailles de Phocion*, copie réduite, qu'il déclare assez bien dessinée, mais sèche et manifestement inexacte pour les couleurs et les valeurs, œuvre probable d'un praticien académique du xix^e siècle². Le même lord possède une copie, de même grandeur et de la même main, de l'autre tableau où Poussin a traité le sujet de *Phocion*. Or celui-ci n'est pas perdu. Il est chez lord Derby³, et c'est la différence qu'on voit entre l'original et la copie de ce second *Phocion* qui permet à M. Grautoff d'affirmer que la copie du premier *Phocion* n'était pas moins indigne de son original, alors ignoré.

Comme le *Phocion* de lord Derby, celui qui est maintenant le *Phocion* du Louvre était en Angleterre. Mais, avant de venir entre les mains du marchand de Londres avec lequel le Louvre est entré en correspondance, il était demeuré obscurément, selon les quelques indications qu'on a pu obtenir, chez un habitant de l'île de Guernesey qui n'était pas connu comme collectionneur⁴. Cette circonstance explique que le tableau ait longtemps échappé aux regards des critiques et des historiens.

Au xvii^e siècle, pourtant, il avait été fort admiré. On le tenait pour une des plus belles œuvres de Poussin dans le genre du « paysage historique ». L'un et l'autre *Phocion* sont mentionnés par Félibien à deux reprises⁵. Ils furent gravés par Étienne Baudet en 1684⁶. M. Cerisiers, qui les avait

1. Plutarque, *Phocion*, 42.

2. Otto Grautoff, *Nicolas Poussin* ; Munich, 1914, t. I, p. 254-255.

3. A Knowsley Hall, Prescott, Lancashire.

4. Smith, dans son *Catalogue raisonné*, 1837, t. VIII, le décrit sous le n° 300, mais sans dire où il se trouve alors.

5. *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, éd. de 1725, t. IV, p. 59 et 148.

6. Il y a aussi, de l'un et de l'autre, une gravure de Vallée et de Drevet (Andresen, *Nicolas Poussin* ; Leipzig, 1863, n°s 446-447 ; cet auteur indique, par erreur, les deux *Phocion* comme appartenant au Musée du Louvre).

commandés, était un riche négociant lyonnais qui avait un logis à Paris, rue Saint-Martin, en face Saint-Merri¹. On vantait son cabinet d'amateur. Il posséda, entre autres œuvres importantes de Poussin, le portrait que le maître avait fait de lui-même pour M. Pointel, autre Lyonnais. Poussin, dans ses lettres, parle de lui comme il parle de Pointel : « Nos bons amis Cerisiers et Pointel² ». Pour les commissions dont le charge M. de Chantelou, il conseille sans cesse d'avoir recours à l'obligeance de M. Cerisiers. Lorsque le cavalier Bernin vint en France, M. de Chantelou, que le Roi avait attaché à sa personne pour lui servir d'interprète et de guide, ne manqua pas de le mener chez M. Cerisiers. Le récit de Chantelou énumère les différents tableaux de Poussin que virent les deux visiteurs. Le cavalier admire particulièrement les deux *Phocion*, et c'est précisément à leur propos qu'il prononce une parole bien souvent citée : « Il a vu, après, le grand paysage de la *Mort de Phocion*, et l'a trouvé beau ; de l'autre, où l'on ramasse ses cendres, après l'avoir considéré longtemps, il a dit : « *Il signor Poussin è un pittore che lavora di là* », montrant le front. Je lui ai dit que ses ouvrages étaient de la tête, ayant toujours eu de mauvaises mains³. »

Enfin le *Phocion* du Louvre a eu un honneur qui n'est échu qu'à un bien petit nombre de tableaux. Il a été longuement et très minutieusement décrit par un grand écrivain⁴ : Fénelon l'a pris pour sujet d'un *Dialogue des Morts* (LII) dont les acteurs sont *Parrhasius et Poussin*. Bien que ce dialogue et le suivant, où le peintre français a pour interlocuteur Léonard de Vinci, ne figurent pas dans la première édition, publiée en 1712, des *Dialogues des Morts*, mais seulement dans une édition posthume, on ne peut douter qu'ils n'aient été composés, comme les autres, pour l'éducation du duc de Bourgogne⁵. Il est donc vraisemblable que, vers 1695, le tableau des *Funérailles de Phocion* était encore à Paris, sinon chez M. Cerisiers, qui avait chance de n'être plus de ce monde, et que Fénelon l'a vu⁶. On sait par l'abbé de Monville que Fénelon, lorsque le premier peintre du roi était à Versailles, se plaisait à « le surprendre dans les heures de son travail pour parler peinture avec lui. »⁷ L'universelle facilité dont il était doué fit qu'il profita singulière-

1. Bonnaffé, *Dictionnaire des Amateurs*, p. 51 ; — *Correspondance de Nicolas Poussin*, éd. Jouanny, p. 457.

2. Lettre du 17 mars 1644 (à Chantelou), *Corresp. de Poussin*, p. 258.

3. *Journal du voyage du cavalier Bernin en France*, éd. par Ludovic Lalanne, p. 90.

4. Voir Charles Blanc, *Histoire des Peintres : Nicolas Poussin*, p. 13.

5. Ils furent publiés pour la première fois en 1730 par l'abbé de Monville, qui les joignit à sa *Vie de Pierre Mignard*.

6. Certains détails, d'ailleurs, semblent la preuve que Fénelon ne s'est pas contenté de décrire le tableau d'après la gravure de Baudet.

7. *La Vie de Pierre Mignard* ; Paris, 1730, p. 163.

rement de ces brèves rencontres. « On ne soupçonnera certainement pas Fénelon », dit le cardinal de Bausset, « d'avoir voulu étudier la peinture ni d'avoir voulu faire un artiste de M. le duc de Bourgogne ; mais il aimait les arts par ce même goût naturel qui a répandu tant de grâce et de douceur dans son style ¹. » Le même auteur cite à l'appui de son dire la description des *Funérailles de Phocion*, et il admire « l'art, le goût et la propriété d'expression avec lesquels Fénelon a su rendre les beautés de ce tableau et révéler toutes les pensées et toutes les intentions du peintre. » Ainsi une bonne fortune à la fois nous donne le commentaire le plus sagace d'un beau tableau et nous montre, par l'aveu d'un grand esprit, quel genre de plaisir ou, comme l'aurait dit Poussin lui-même, de délectation les honnêtes gens cherchaient alors dans de telles œuvres. Poussin a travaillé pour des hommes qui sentaient et jugeaient, à défaut d'écrire, comme Fénelon. Il y a une convenance parfaite et non forcée entre le tableau des *Funérailles de Phocion* et les pages de l'archevêque de Cambrai. C'est pourquoi je crois rendre un bon office aux lecteurs de la *Gazette* en les invitant à lire la plus grande partie de ces pages devant la planche qui accompagne cette notice :

POUSSIN. — ...Pour revenir à vous autres anciens, il y a sujet de croire que votre art, qui est du même goût que la sculpture, avait été poussé jusqu'à la même perfection, et que vos tableaux égalaient les statues de Praxitèle, de Scopas et de Phidias ; mais enfin il ne nous reste rien de vous, et la comparaison n'est plus possible ; par là, vous êtes hors de toute atteinte, et vous nous tenez en respect. Ce qui est vrai, c'est que nous autres, peintres modernes, nous devons nos meilleurs ouvrages aux modèles antiques que nous avons étudiés dans les bas-reliefs. Ces bas-reliefs, quoiqu'ils appartiennent à la sculpture, font assez entendre avec quel goût on devait peindre dans ce temps-là. C'est une demi-peinture.

PARRHASIUS. — ...On a rapporté ici à Phocion que vous aviez fait de beaux tableaux où il est représenté. Cette nouvelle l'a réjoui. Est-elle véritable ?

POUSSIN. — Sans doute ; j'ai représenté son corps que deux esclaves emportent de la ville d'Athènes. Ils paraissent tous deux affligés, et ces douleurs ne se ressemblent en rien. Le premier de ces esclaves est vieux ; il est enveloppé dans une draperie négligée ; le nu des bras et des jambes montre un homme fort et nerveux, c'est une carnation qui marque un corps endurci au travail. L'autre est jeune, couvert d'une tunique qui fait des plis assez gracieux. Les deux attitudes sont différentes dans la même action, et les deux airs des têtes sont fort variés, quoiqu'ils soient tous deux serviles.

PARR. — Bon ; l'art n'imité bien la nature qu'autant qu'il attrape cette variété infinie dans ses ouvrages. Mais le mort...

POUSS. — Le mort est caché sous une draperie confuse qui l'enveloppe. Cette

1. *Histoire de Fénelon*, t. I, p. 162.



THE FOREST

... ne se laissera certainement pas
 égarer par le plaisir de l'étude ; mais il aimait les
 arts par ce motif : pour parvenir à l'apogée de la grâce et de douceur
 dans son style. » La même auteur cite à l'appui de son dire la description
 des *Funérailles de Phocion* et d'ailleurs « l'art, le goût et la propriété d'ex-
 pression avec lesquels Fénelon a pu rendre les beautés de ce tableau et révé-
 ler toutes les pensées et toutes les intentions du peintre. » Ainsi une bonne
 description à la fois nous donne le commentaire le plus sagace d'un beau tableau
 et nous procure par l'aveu d'un grand esprit, quel genre de plaisir ou,
 pourrais-je le dire, l'émotion du l'émotion lui-même, de délectation les honnêtes gens
 trouvent dans de telles œuvres. Poussin a travaillé pour des hommes
 de bien, et, à défaut d'écrire, comme Fénelon. Il y a une
 harmonie parfaite et non forcée entre le tableau des *Funérailles de Phocion*
 et la description de Cambray. C'est pourquoi je crois rendre un
 service aux lecteurs de la *Gazette* en les invitant à lire la plus grande
 notice que nous possédons devant la planche qui accompagne cette notice :

« ... Il est rare, à vous autres anciens, il y a sujet de croire que votre
 goût, et de même goût que la sculpture, avait été poussé jusqu'à la même per-
 fection. Les anciens égalaient les statues de Praxitèle, de Scopas et de Phi-
 dias. Mais ne nous reste rien de vous, et la comparaison n'est plus possi-
 ble. Vous êtes hors de toute atteinte, et vous nous tenez en respect. Ce qui
 nous reste de vous autres, peintres modernes, nous devons nos meilleurs ou-
 vrages aux modèles antiques que nous avons étudiés dans les bas-reliefs. Ces bas-
 reliefs, qui appartiennent à la sculpture, font assez entendre avec quel goût on
 a peint dans ce temps-là. C'est une demi-peinture.

« ... On a rapporté ici à Phocion que vous aviez fait de beaux
 tableaux où il est représenté. Cette nouvelle l'a réjoui. Est-elle véritable ?

« ... Deux d'entre eux, j'ai représenté son corps que deux esclaves emportent
 à la ville d'Athènes. Ils paraissent tous deux affligés, et ces douleurs ne se ressem-
 blent en rien. Le premier de ces esclaves est vieux, il est enveloppé dans une dra-
 perie négligée ; la nu des bras et des jambes montre un homme fort et nerveux, c'est
 un homme qui n'a que son corps endurci au travail. L'autre est jeune, couvert
 d'une draperie qui fait des plis très gracieux. Les deux attitudes sont différentes dans
 l'action, et les deux visages des têtes sont fort variés, quoiqu'ils soient tous
 deux affligés.

« ... Bon ; l'art n'imité bien la nature qu'autant qu'il attrape cette variété
 dans ses ouvrages. Mais la mort.

« ... Le mort est caché sous une draperie confuse qui l'enveloppe. Cette



LES FUNÉRAILLES DE PHOCION

PAR NICOLAS POUSSIN

(Musée du Louvre.)

draperie est négligée et pauvre. Dans le convoi tout est capable d'exciter la pitié et la douleur.

PARR. — On ne voit donc point le mort ?

POUSS. — On ne laisse pas de remarquer sous cette draperie confuse la forme de la tête et de tout le corps. Pour les jambes, elles sont découvertes ; on y peut remarquer, non seulement la couleur flétrie de la chair morte, mais encore la roideur et la pesanteur des membres affaissés. Ces deux esclaves, qui emportent ce corps le long d'un grand chemin, trouvent à côté du chemin de grandes pierres taillées en carré, dont quelques-unes sont élevées en ordre au-dessus des autres, en sorte qu'on croit voir les ruines de quelque majestueux édifice. Le chemin paraît sablonneux et battu.

PARR. — Qu'avez-vous mis aux deux côtés de ce tableau pour accompagner vos figures principales ?

POUSS. — Au côté droit sont deux ou trois arbres dont le tronc est d'une écorce âpre et noueuse. Ils ont peu de branches, dont le vert, qui est un peu faible, se perd insensiblement dans le sombre azur du ciel. Derrière ces longues tiges d'arbres, on voit la ville d'Athènes.

PARR. — Il faut un contraste bien marqué dans le côté gauche.

POUSS. — Le voici, c'est un terrain raboteux ; on y voit des creux qui sont dans une ombre très forte, et des pointes de roches fort éclairées. Là se présentent aussi quelques buissons assez sauvages. Il y a un peu au-dessus un chemin qui mène à un bocage sombre et épais : un ciel extrêmement clair donne encore plus de force à cette verdure sombre.

PARR. — Bon ; voilà qui est bien. Je vois que vous savez le grand art des couleurs, qui est de fortifier l'une par son opposition avec l'autre.

POUSS. — Au delà de ce terrain rude se présente un gazon frais et tendre. On y voit un berger appuyé sur sa houlette, et occupé à regarder ses moutons blancs comme la neige, qui errent en paissant dans une prairie. Le chien du berger est couché et dort derrière lui. Dans cette campagne, on voit un autre chemin où passe un chariot traîné par des bœufs. Vous remarquez d'abord la force et la pesanteur de ces animaux dont le cou est penché vers la terre, et qui marchent à pas lents. Un homme d'un air rustique est devant le chariot ; une femme marche derrière, et elle paraît la fidèle compagne de ce simple villageois. Deux autres femmes voilées sont sur le chariot.

PARR. — Rien ne fait un plus sensible plaisir que ces peintures champêtres. Nous les devons aux poètes. Ils ont commencé à chanter dans leurs vers les grâces naïves de la nature simple et sans art ; nous les avons suivis. Les ornements d'une campagne où la nature est belle font une image plus riante que toutes les magnificences que l'art a pu inventer.

POUSS. — On voit au côté droit, dans ce chemin, sur un cheval alezan, un cavalier enveloppé dans un manteau rouge. Le cavalier et le cheval sont penchés en avant ; ils semblent s'élancer pour courir avec plus de vitesse. Les crins du cheval, les cheveux de l'homme, son manteau, tout est flottant, et repoussé par le vent en arrière.

PARR. — Ceux qui ne savent que représenter des figures gracieuses n'ont atteint que le genre médiocre. Il faut peindre l'action et le mouvement, animer les figures, et exprimer les passions de l'âme. Je vois que vous êtes bien entré dans le goût de l'antique.

POUSS. — Plus avant on trouve un gazon sous lequel paraît un terrain de sable. Trois figures humaines sont sur cette herbe : il y en a une debout, couverte d'une robe blanche à grands plis flottants ; les deux autres sont sur le bord de l'eau, et il y en a une qui joue de la lyre. Au bout de ce terrain couvert de gazon, on voit un bâtiment carré, orné de bas-reliefs et de festons, d'un bon goût d'architecture simple et noble. C'est sans doute un tombeau de quelque citoyen qui était mort peut-être avec moins de vertu, mais plus de fortune que Phocion.

PARR. — Je n'oublie pas que vous m'avez parlé du bord de l'eau. Est-ce la rivière d'Athènes nommée Ilissus ?

POUSS. — Oui ; elle paraît en deux endroits aux côtés de ce tombeau. Cette eau est pure et claire : le ciel serein, qui est peint dans cette eau, sert à la rendre encore plus belle. Elle est bordée de saules naissants et d'autres arbrisseaux tendres dont la fraîcheur réjouit la vue.

PARR. — Jusque-là il ne me reste rien à souhaiter. Mais vous avez encore un grand et difficile objet à me représenter, c'est là que je vous attends.

POUSS. — Quoi ?

PARR. — C'est la ville. C'est là qu'il faut montrer que vous savez l'histoire, le costume, l'architecture,

POUSS. — J'ai peint cette grande ville d'Athènes sur la pente d'un long coteau, pour la mieux faire voir. Les bâtiments y sont par degrés dans un amphithéâtre naturel. Cette ville ne paraît point grande du premier coup d'œil : on n'en voit près de soi qu'un morceau assez médiocre ; mais le derrière qui s'enfuit découvre une grande étendue d'édifices.

PARR. — Y avez-vous évité la confusion ?

POUSS. — J'ai évité la confusion et la symétrie. J'ai fait beaucoup de bâtiments irréguliers ; mais ils ne laissent pas de faire un assemblage gracieux, où chaque chose a sa place naturelle. Tout se mêle et se distingue sans peine ; tout s'unit et fait corps ; ainsi il y a une confusion apparente, et un ordre véritable quand on l'observe de près.

PARR. — N'avez-vous pas mis sur le devant quelque principal édifice ?

POUSS. — J'y ai mis deux temples. Chacun a une grande enceinte comme il la doit avoir, où l'on distingue le corps du temple des autres bâtiments qui l'accompagnent. Le temple qui est à la main droite a un portail orné de quatre grandes colonnes de l'ordre corinthien, avec un fronton et des statues. Autour de ce temple on voit des festons pendants : c'est une fête que j'ai voulu représenter suivant la vérité de l'histoire. Pendant qu'on emporte Phocion hors de la ville vers le bûcher, tout le peuple en joie et en pompe fait une grande solennité autour du temple dont je vous parle¹. Quoique ce peuple paraisse assez loin, on ne laisse pas de remarquer

1. Félibien (*op. cit.*, t. IV, p. 148) insiste sur le sens historique de cette procession qui, dit-il, « sert d'embellissement au tableau et d'instruction à ceux qui voient cet ouvrage,

sans peine une action de joie pour honorer les dieux. Derrière ce temple paraît une grosse tour très haute, au sommet de laquelle est une statue de quelque divinité. Cette tour est comme une grosse colonne.

PARR. — Où est-ce que vous en avez pris l'idée ?

POUSS. — Je ne m'en souviens plus : mais elle est sûrement prise dans l'antique, car je n'ai pris la liberté de rien donner à l'antiquité qui ne fût tiré de ses monuments. On voit aussi auprès de cette tour un obélisque sacré.

PARR. — Et l'autre temple, n'en direz-vous rien ?

POUSS. — Cet autre temple est un édifice rond, soutenu de colonnes ; l'architecture en paraît majestueuse et singulière. Dans l'enceinte on remarque divers grands bâtiments avec des frontons. Quelques arbres en dérobent une partie à la vue. J'ai voulu marquer un bois.

PARR. — Mais revenons au corps de la ville.

POUSS. — J'ai cru devoir y marquer les divers temps de la république d'Athènes ; sa première simplicité, à remonter jusque vers les temps héroïques ; et sa magnificence dans les siècles suivants, où les arts y ont fleuri. Ainsi j'ai fait beaucoup d'édifices ou ronds ou carrés, avec une architecture régulière ; et beaucoup d'autres qui sentent cette antiquité rustique et guerrière. Tout y est d'une figure bizarre : on ne voit que tours, que créneaux, que hautes murailles, que petits bâtiments inégaux et simples. Une chose rend cette ville agréable, c'est que tout y est mêlé de grands édifices et de bocages. J'ai cru qu'il fallait mettre de la verdure partout, pour représenter les bois sacrés des temples, et les arbres qui étaient, soit dans les gymnases, ou dans les autres édifices publics. Partout j'ai tâché d'éviter de faire des bâtiments qui eussent rapport à ceux de mon temps et de mon pays, pour donner à l'antiquité un caractère facile à reconnaître.

PARR. — Tout cela est observé judicieusement. Mais je ne vois point l'Acropolis. L'avez-vous oublié ? Ce serait dommage.

POUSS. — Je n'avais garde. Il est derrière toute la ville, sur le sommet de la montagne, laquelle domine tout le coteau en pointe. On voit à ses pieds de grands bâtiments fortifiés par des tours. La montagne est couverte d'une agréable verdure. Pour la citadelle, il paraît une assez grande enceinte avec une vieille tour qui s'élève jusque dans la nue. Vous remarquerez que la ville, qui va toujours en baissant vers le côté gauche, s'éloigne insensiblement, et se perd entre un bocage fort sombre, dont je vous ai parlé, et un petit bouquet d'arbres d'un vert brun et enfoncé, qui est sur le bord de l'eau.

PARR. — Je ne suis pas encore content. Qu'avez-vous mis derrière cette ville ?

POUSS. — C'est un lointain où l'on voit des montagnes escarpées et assez sauvages. Il y en a une, derrière ces beaux temples et cette pompe si riante dont je vous ai parlé, qui est un roc tout nu et affreux. Il m'a paru que je devais faire le tour de la ville cultivé et gracieux, comme celui des grandes villes l'est toujours. Mais j'ai

parce que cela marque le jour de la mort de ce grand capitaine, qui fut le dix-neuvième de Mars, jour auquel les chevaliers avaient accoutumé de faire une procession à l'honneur de Jupiter. »

donné une certaine beauté sauvage au lointain, pour me conformer à l'histoire, qui parle de l'Attique comme d'un pays rude et stérile.

PARR. — J'avoue que ma curiosité est bien satisfaite, et je serais jaloux pour la gloire de l'antiquité, si on pouvait l'être d'un homme qui l'a imitée si modestement.

... Après tant de siècles vous avez fait plus d'honneur à Phocion que sa patrie n'aurait pu lui en faire le jour de sa mort par de somptueuses funérailles.

Après avoir lu ce charmant morceau, il se trouvera peut-être quelque initié de l'esthétisme scientifique et technique pour dire avec un peu de dédain : « Qu'avons-nous besoin de tant de littérature ? Un beau tableau, n'est-ce pas, avant tout, de la peinture ? » Sans doute ; mais la peinture serait bien peu de chose, si elle n'était le fruit d'une opération de l'intelligence autant que de la sensibilité. Le difficile, dans la critique comme dans l'art, c'est d'obtenir le nécessaire équilibre de l'une et de l'autre faculté. Cet équilibre, il est la marque et l'honneur presque sans rival du génie de Poussin. Nul plus que notre vieux maître français n'a approché en cela de l'esprit des Anciens. Si nous avons conservé un tableau de paysage exécuté par quelqu'un de ces illustres peintres grecs dont Poussin, dans une de ses lettres, allègue, en suivant Quintilien, les noms et l'autorité, on peut croire qu'il ne différerait pas beaucoup de notre *Phocion* ni par la conception ni par le style. Aussi est-il juste que, des deux interlocuteurs, Parrhasius et Léonard de Vinci, que Fénelon donne successivement à l'auteur des *Bergers d'Arcadie*, ce soit le Grec qui montre le plus de bienveillance et qui accueille le mieux les explications de Poussin. L'analyse de Fénelon est, à sa manière, aussi fidèle que les meilleures pages de la critique moderne et elle ne contient pas moins de substance. Nous devrions même lui savoir gré de nous instruire. Au xvii^e siècle, Plutarque était familier à tout homme capable de montrer du goût en peinture et personne n'hésitait, s'il était interrogé sur les péripéties de la vie de Phocion. Aujourd'hui, hélas ! il n'est pas superflu de rafraîchir aux plus lettrés la mémoire. On se priverait arbitrairement d'un moyen de comprendre si, sous prétexte de s'offrir plus généreusement, plus naïvement, aux charmes de ce que l'on appelle, dans le jargon du jour, « la peinture pure », on affectait d'ignorer quelle part d'intellectualité Poussin a voulu mettre dans son œuvre.

C'est une de nos prétentions que de redresser les erreurs et les injustices dont auraient, de leur vivant, souffert les artistes les plus originaux. Il y a eu, certes, en tout temps, des génies ou, au moins, des talents méconnus, Mais nous sommes tentés d'en exagérer le nombre pour faire d'autant valoir notre mérite de justiciers. A l'égard de Poussin, ni ses contemporains, ni les deux ou trois générations suivantes, n'ont guère de torts à se reprocher. Il fut alors compris et admiré. C'est au xix^e siècle que vint peu à peu, sinon

chez les vrais artistes, du moins dans le public, une indifférence qui prenait l'attitude d'un respectueux ennui. Notre ambition est, aujourd'hui, de restaurer dans le pays de Poussin le goût et l'intelligence de son génie. Comme le répétait volontiers Philippe de Chennevières, il est de bon augure en France pour une génération qu'elle s'attache à l'œuvre de Nicolas Poussin ; c'est signe de force, de sérieux, de virilité. Mais, pour remporter la victoire, ne négligeons pas les armes que nous tendent nos plus glorieux aînés. Quand nous nous trouvons d'accord avec un Fénelon, sachons estimer le prix d'une telle confirmation.

Fénelon, d'ailleurs, dans son *Dialogue des Morts*, ne s'est pas borné à des considérations morales ou historiques. Il y a mis de la critique et de la technique, comme nous en demandons aujourd'hui. Nous ne saurions mieux rendre compte des éléments linéaires et colorés que Poussin a choisis pour donner à sa composition, dans l'ensemble, la grandeur, dans le détail, l'expression et l'unité partout. Sans parler des « moutons blancs comme la neige », qui sont qualifiés ainsi plus peut-être pour obéir à une vénérable tradition littéraire que pour définir l'aspect réel qu'ils ont dans le tableau, certaines indications de couleurs sont d'un homme qui a exercé son jugement et ses yeux. Ici, c'est « un petit bouquet d'arbres d'un vert brun et enfoncé¹ ». Là, c'est le reflet du ciel dans l'eau de la rivière, et ce reflet est en vérité la note la plus claire au centre du tableau. Il y a, à gauche, sous les grands arbres, des oppositions un peu dures entre les parties éclairées du terrain et les parties d'ombre. Ce détail, qui est d'ailleurs fidèlement reproduit dans la gravure de Baudet, a été remarqué par Fénelon. Celui-ci l'explique par un contraste nécessaire avec les arbres aux feuillages plus légers qui s'élèvent sur la droite et laissent voir entre leurs branches la ville d'Athènes. Comme nous, Fénelon est sensible à la grâce de ce petit arbre « dont le vert, qui est un peu faible, se perd insensiblement dans le sombre azur du ciel », ce jeune laurier qui est en quelque sorte la signature de Poussin et qui fait penser à ces belles feuilles, symbole de victoire et de gloire, que l'on voit dans plus d'un tableau du maître, toujours peintes avec une vérité héroïque : telles les couronnes que portent les génies enfants de l'*Inspiration du Poète*.

Dès les œuvres les plus anciennes que nous avons conservées de lui, le *Narcisse* de Dresde, le *Renaud et Armide* de Keddelstone Hall, l'*Écho et Narcisse* du Louvre², Poussin montre un don inné et une préférence réfléchie pour un type de composition qui fait du paysage, ainsi que le serait la basse d'un chant, l'accompagnement des actions et des passions humaines.

1. On disait alors *enfoncé* là où nous disons *foncé*.

2. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1921, t. II, p. 81 et suiv..

Une fois établi à Rome, il devient vite, à l'école de Titien, un des plus grands paysagistes que connaisse l'histoire de la peinture, le plus grand, peut-être, avec Titien. Toutefois, durant la première partie de sa carrière, la proportion entre le fond et les figures laisse à l'homme le rôle principal. C'est seulement à l'heure de sa pleine maturité, plusieurs années après son retour de Paris, qu'il semble avoir entrepris d'élever le paysage à la plus haute dignité de l'art, sans d'ailleurs jamais renoncer à ce mystérieux surcroît d'émotion qu'ajoute aux prestiges de la nature l'évocation des fastes de l'histoire, d'une fable subtile de la mythologie, d'un trait des Livres Saints ou, simplement le jeu de beaux corps d'hommes ou de femmes nus ou drapés.

Cette nouvelle conception du paysage produit bientôt ces chefs-d'œuvre qu'on nomme *Diogène* (1648), *Polyphème* (1649), *Hercule et Cacus* (vers la même date), puis *Orphée et Eurydice* (1656) ; on peut y rattacher aussi l'une des dernières et des plus belles œuvres de Poussin : la série des *Quatre Saisons*.

Le *Phocion* du Louvre est de la même année que *Diogène*. Ce n'est cependant pas avec *Diogène* ni avec *Polyphème* qu'il faut le mettre en parallèle. Ces deux « paysages historiques » gardent un privilège unique, *Polyphème* surtout, grâce à l'incomparable grandeur et à la majestueuse vérité d'une composition qui semble si naturelle qu'on ne croit pas y sentir l'effort d'une création humaine. Ils s'emparent de nos sens et de notre esprit d'un seul coup et nous font vivre, durant quelques instants, dans un monde supérieur où la Vérité et la Poésie sont indissolublement unies. Les *Funérailles de Phocion*, c'est un paysage où l'on entre par un coin ou par l'autre, où l'on circule, où l'on se promène, découvrant tantôt une chose, tantôt une autre, un épisode de la vie ou une œuvre de la main des hommes, ou un agrément de la nature. Bien que la place de la figuration humaine y soit plus réduite, la toile du même temps auquel le nouveau tableau du Louvre ressemble le plus, c'est, au Louvre même, le grand *Moïse sauvé des eaux*, qui est de 1647. Si l'on regarde la disposition des nuages dans le ciel, la silhouette des montagnes sur l'horizon et l'arrangement des édifices de la ville, on aperçoit de grands rapports entre les deux tableaux. Certains détails, comme le palmier qui dresse sa tête ronde au-dessus des toits, sont presque identiques de part et d'autre. Tout en réservant notre enthousiaste prédilection à *Polyphème* et à *Diogène*, nous pouvons ratifier l'admiration de Félibien, du cavalier Bernin, de Chantelou, de Fénelon pour le beau paysage où Poussin a peint, sur le ton de la tragédie et de l'histoire, les tristes *Funérailles de Phocion*.

UN CHEF-D'ŒUVRE DISPARU

LA CHAPELLE DE L'HOTEL DE GUISE ET SES PEINTURES MURALES



es châteaux et les églises de la France d'autrefois regorgeaient de peintures murales qui suffiraient, si nous avions su les conserver, à la gloire de notre pays. Malheureusement, soit que le climat ne leur ait pas été favorable, soit que la négligence ait hâté l'œuvre du temps, elles ont disparu en grande partie. Cette pénible constatation, les curieux qui se font montrer aujourd'hui au palais des Archives Nationales les quatre murs de ce qui fut la chapelle des ducs de Guise, puis

des princes de Soubise, peuvent la faire encore, s'ils savent que sur ces murs brillait, il n'y a guère plus d'un siècle, presque intact et dans l'éclat de ses couleurs, un magnifique ouvrage dont la destruction est une perte sensible pour l'art et pour l'histoire.

C'était — nous le savons par une description très complète que M. L. Dimier a jadis fait connaître dans son bel ouvrage sur le Primatice et que, chose curieuse, les historiens de l'hôtel Soubise n'ont jamais utilisée¹ — une vaste composition pleine de mouvement et de vie. Elle avait traversé sans encom-

1. Cette description, qui occupe une longue note de la traduction de Vasari par Lebas de Courmont, t. I, 1803, p. 8-13, a permis à M. Dimier de retrouver des dessins originaux ou des copies de certaines parties de ces peintures. Mais l'ensemble a été sûrement gravé ; il paraît impossible que tous les exemplaires soient perdus.

bre les temps les plus difficiles, et l'homme de goût qui l'a vue et décrite aux premières années du xix^e siècle en fait le plus vif éloge.

Le milieu du plafond représentait le Père Éternel soutenu par des anges au-dessous d'une draperie bleue semée d'étoiles¹. A l'extrémité du plafond, du côté de l'entrée, en demi-voussure, se trouvait une *Annonciation aux bergers*². A l'autre extrémité, mais du côté de l'autel, la Trinité sous la forme de trois jeunes filles se tenant par la main³. Plus avant vers l'autel, en demi-voussure, l'Étoile des Mages⁴. Au mur de droite, au-dessus des fenêtres et en demi-voussure, se déroulait magnifiquement un cortège de Roi Mage : en tête, s'avancait « un roi maure portant la myrrhe dans un vase de forme étrusque, figure admirable pour l'ensemble et l'aplomb » ; derrière lui marchait « un jeune page en costume du xvi^e siècle, portant la couronne du roi suspendue derrière le col et tenant son sabre ; ce jeune homme réunit la grâce au style du Corrège⁵ ». Au mur de gauche se développait un autre cortège précédé d'un prince et de son nain, tous deux vêtus à la mode du xvi^e siècle⁶. Au-dessus de l'autel, la Vierge assise, montrant l'Enfant Jésus dont saint Joseph soutenait la jambe droite, tandis qu'à ses pieds un Roi Mage, à genoux, était en adoration⁷. De chaque côté de la porte deux figures de Prophètes, et sur les murs latéraux, au-dessous des cortèges, quatre scènes de la vie du Christ : à droite *Les Pèlerins d'Emmaüs* et *La Résurrection* ; à gauche *Jésus et saint Pierre marchant sur les eaux*, et un *Noli me tangere*⁸.

Bien que Lebas de Courmont ait inséré sa description dans une note de la vie du Primatice par Vasari, c'est à Nicolò dell'Abbate, et à lui seul, qu'il fait honneur de cet ensemble. La même opinion a été soutenue de nos jours par

1. Dessin original mis au carreau et marqué *Boulogne* (Musée du Louvre).

2. On n'en connaît ni dessin original ni copie.

3. Ce groupe est compris dans le dessin précité du Louvre.

4. Dessin original, mis au carreau comme le premier, au Musée Condé, à Chantilly.

5. Copie au crayon noir (xvii^e siècle) au Musée Stædel à Francfort. D'après Lebas de Courmont, cette partie n'était nullement endommagée et renfermait « des beautés inexprimables ».

6. Copie au crayon noir (xvii^e siècle) au Musée Stædel, à Francfort. Cette partie, dit Lebas de Courmont, est malheureusement endommagée par les eaux de la toiture, mais elle n'en est pas moins remarquable et susceptible d'être restaurée. »

7. Copie au crayon noir (xvii^e siècle) au Musée Stædel à Francfort ; estampe signée Huart à la Bibliothèque Nationale, cabinet des Estampes (Bd 19, folio, n^o 7). Dans son ouvrage *French painting in the sixteenth century*, 1904, M. Dimier signale au Musée des Offices le dessin original ; il n'a pu être retrouvé. « Parmi les beautés que renferme ce morceau, dit Lebas de Courmont, on remarque la tête de la Vierge dans le style du Parmesan et d'André del Sarte. Cette partie est aussi un peu endommagée. »

8. Ni dessins originaux ni copies, à notre connaissance. Lebas de Courmont fait aussi de grands éloges de ces compositions. Mais, sauf le repas d'Emmaüs, il les décrit très sommairement, ce qui rend malaisée la recherche des gravures.

d'autres auteurs, en particulier par Frédéric Reiset¹. Cependant M. Dimier n'hésite pas à l'attribuer au Primatice et à dire que ce fut là son dernier grand ouvrage de peinture.

Nous pouvons apporter sur ce point délicat le témoignage du Primatice lui-même. Une lettre écrite par l'artiste au duc de Guise² (Fontainebleau, 27 septembre 1555) nous renseigne en effet sur les travaux déjà exécutés à l'hôtel de Guise d'après ses plans et sous sa surveillance (maçonnerie, char-



LE PÈRE ÉTERNEL DANS SA GLOIRE, ENTOURÉ D'ANGES
DESSIN PAR LE PRIMATICE
POUR LE PLAFOND DE LA CHAPELLE DE L'HOTEL DE GUISE
(Musée du Louvre.)

pente, décoration picturale des salles de bain ou étuves); elle fournit enfin le nom de l'artiste désigné par le Primatice lui-même pour exécuter sous sa direction les peintures de la chapelle, et cet artiste n'est autre que Nicolò dell' Abbate, bien connu pour avoir merveilleusement secondé en beaucoup

1. Dans sa notice sur Nicolò dell' Abbate (*Gazette des Beaux-Arts*, 1859, t. III, p. 193).

2. Nous publions dans les *Études italiennes* (nos 3 et 4 de 1921), le texte italien de trois lettres inédites du Primatice. Les deux premières sont écrites au duc de Guise; la troisième est adressée au cardinal de Lorraine, frère du duc, et concerne les travaux de la célèbre « grotte » de Meudon.

d'autres circonstances, principalement à Fontainebleau, son compatriote et patron. « Pour ce qui est de la chapelle », écrit le Primatice, « la voûte n'est pas encore assez sèche pour qu'on la puisse bien peindre et puis je ne vois que *Messer Nicolò* qui puisse exécuter convenablement cet ouvrage... J'ai l'assurance que je pourrai compter sur lui dès que la voûte sera en état. »

La question semble donc tranchée : à la chapelle de Guise, comme en tant d'autres ouvrages, Nicolò dell' Abbate a réalisé ce que le Primatice avait conçu.

Quels sont les personnages de la famille ou de l'entourage des Guises qui étaient représentés dans ces peintures ?

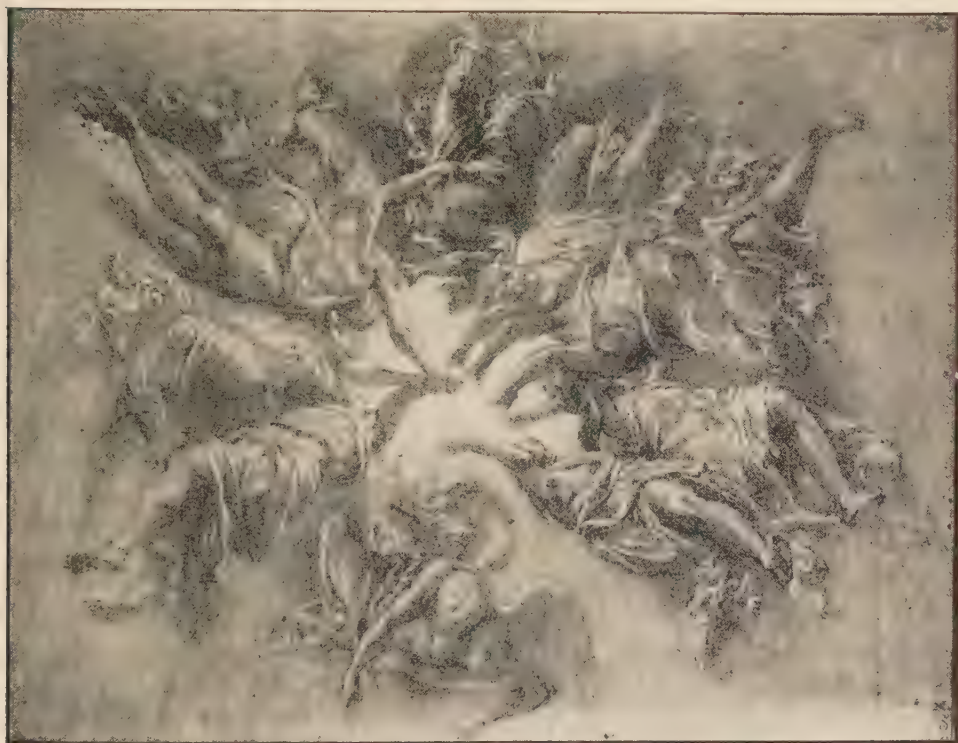
La première figure qui attire notre attention est celle de cet anachronique Roi Mage en haut de chausse et en pourpoint, coiffé d'une toque à plume surmontée d'une couronne, qui s'avance en si bel arroi vers l'Enfant divin. La tradition, encore vivante au temps de Lebas de Courmont, y voyait « le duc de Guise », et en effet c'est bien là François de Lorraine, le balafré de Saint-Dizier, le vainqueur de Metz et de Calais, l'assassiné d'Orléans. Né le 17 février 1519 au château de Bar, il avait donc trente-sept ans à peine au moment où commençaient les travaux intérieurs de la chapelle. Il paraît incontestablement plus jeune encore dans la copie de Francfort ; mais le dessinateur a pu reproduire, en l'accentuant peut-être, une flatterie du peintre. Le costume du duc est bien celui qu'on portait à la Cour vers 1559 ou 1560. Quant à ses traits, d'une rare finesse, nez droit, mince et d'un dessin très pur, moustache ténue, barbe courte et légère encadrant le visage pâle, ils sont bien tels que les contemporains (Brantôme, par exemple¹) les ont décrits et que les ont rendus les portraits de Clouet et d'autres². Il n'est pas jusqu'à la haute et belle taille, à la tournure élégante et fière, au port même si particulier de la tête, accentuant tout ensemble son air grave et méditatif et la grâce courtoise de son accueil, que nous ne retrouvions du premier coup d'œil dans le portrait de la chapelle de Guise.

Le petit homme barbu, à la face bouffonne, à l'allure hardie, qui suit le duc, portant la cape et les gants de son maître, on voudrait aussi l'identifier

1. Brantôme, *Œuvres*, t. IV, p. 233-246. Cf. P. de Vaissière, *Récits du temps des troubles. De quelques assassins*, p. 6-7. Nous empruntons quelques traits à l'excellent portrait de François de Lorraine tracé par M. de Vaissière.

2. Les portraits de François de Lorraine sont assez nombreux. Voici l'indication sommaire des principaux : PEINTURES. *a.* Louvre, école de Clouet (cat. Lafenestre et Rich-tenberger, nos 131 et 1015) ; *b.* Offices (*Bull. mensuel de la Soc. de l'archéol. lorraine*, II, 1902, p. 17) ; *c.* Musée de Versailles (cat. Soulié, n° 3211) ; *d.* Musée historique lorrain (cat. Wiener, n° 390) ; — DESSINS. *a.* Chantilly (Moreau-Nélaton, I, p. 104) ; Bibliothèque nationale (Bouchot, *Portraits*, nos 1001, 1002, 1003) ; — ÉMAUX. *a.* Louvre (Bourderly et Lachenaud, p. 180, n° 75) ; *b.* Collection privée (*ibid.*, p. 185, n° 76). M. R. Luzu nous a fourni des renseignements utiles dont nous tenons à le remercier ici.

avec certitude. Ce nain appartient évidemment à la catégorie des valets de chambre dits « porte-manteaux ». Or, de 1556 à 1562, il n'y a qu'un porte-manteau parmi les officiers et serviteurs du duc et de la duchesse de Guise, et ce porte-manteau, Jean Antoine, dit le Vénitien¹, pourrait bien être le célèbre bouffon Brusquet, de son vrai nom Jean-Antoine Lombard, dont Brantôme et tant d'autres conteurs du xvi^e siècle nous ont narré à l'envi les



L'ÉTOILE DES MAGES, DESSIN PAR LE PRIMATICE
POUR UNE VOUSURE DE LA CHAPELLE DE L'HOTEL DE GUISE
(Musée Condé, Chantilly.)

exploits². Si Brusquet ne paraît que plus tard sous son nom de guerre dans

1. États de la maison : Bibl. Nat., fr. 22437, fol. 42-50 v^o (1556), orig. ; fr. 22429, fol. 140-144 v^o (1557) ; fol., 145-149 (1558) ; fol. 150-154 v^o (1559) ; fol. 155-160 v^o (1560), copies xvii^e siècle. — Comptes du trésorier Guillaume de Champagne : fr. 22429, fol. 161-165 v^o (1561), copie xviii^e siècle ; fr. 22433, fol. 139-168 (1562), orig.

2. Brantôme, *Œuvres*, t. II et VIII, passim. Sur Brusquet, voir surtout, outre Jal, *Dictionnaire critique* (au mot *Fous*) et Haag, *France protestante*, 2^e édition (au mot *Brusquet*), la notice consacrée par M. L. Dorez au fou de Henri II et à sa famille dans son *Itinéraire de Jérôme Maurand, d'Antibes à Constantinople* (Paris, 1901, p. 279-90) et les documents publiés par M. Raimbault sur Brusquet, viguier d'Antibes (*Bull. hist. et philologique du Comité des travaux historiques*, 1904, p. 35-42).

les états de la maison de Guise, de 1568 à 1571 en particulier¹, il n'est que de se reporter à une lettre, depuis longtemps publiée, du jeune Henri prince de Joinville à son père le duc François pour savoir qu'à l'époque où les travaux de la chapelle battaient leur plein, Brusquet était au service du duc et faisait les délices de ses enfants : « Brusquet a esté ce matin à notre lever, plus plaisant que jamais, et Stic [un chien peut-être] qui lui a fait la guerre, et si ne se feust bien contenu, il lui eust descousu ses chausses². » Documents et récits contemporains nous apprennent aussi que Brusquet, tout en figurant sur les comptes du roi³, — car c'était vraiment un bouffon de cour, mangeant aux râteliers les mieux garnis — accompagnait souvent le cardinal de Lorraine, frère du duc François, dans ses voyages : en 1555 à Rome, où, par parenthèse, il se tint coi, n'osant, « quand il baysa la pantoufle du pape, lever la



L'ADORATION DES MAGES, DESSIN AU CRAYON NOIR
D'APRÈS LA DÉCORATION DE LA CHAPELLE DE L'HOTEL DE GUISE
PAR LE PRIMATICE.

(Musée Stadel, Francfort-sur-le-Mein.)

teste ny dire chose quelconque⁴ » ; en 1559 à Bruxelles, où son confrère le nain de Philippe II parut, dit-on, plus petit encore en comparaison de lui⁵. Brusquet avait quarante-cinq ans environ à cette époque et des fils blancs dans sa barbe, s'il faut en croire une historiette contée par l'auteur du *Moyen de parvenir*⁶. Voilà qui convient à merveille au personnage de notre peinture.

1. Bibl. Nat., fr. 22431, fol. 13, 17, 21 et fr. 22437, fol. 81.

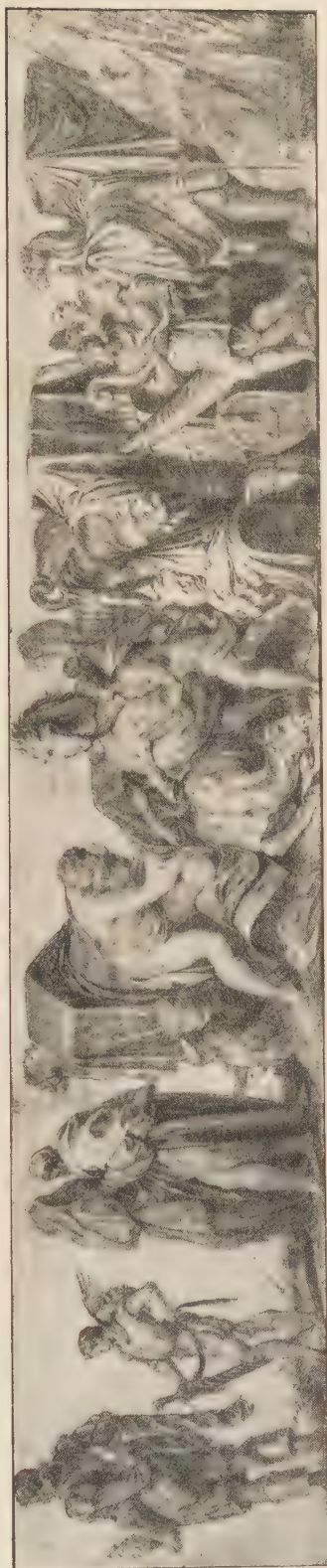
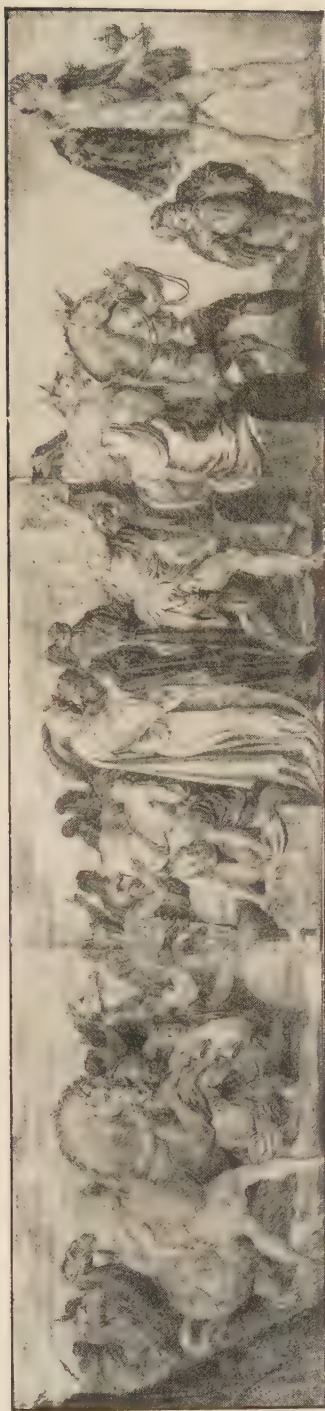
2. Bibl. Nat., fr. 20467, fol. 151 et suiv. (lettre datée de Villers-Cotterets le 28 avril 1557, publiée par J. de Croze, *Les Guises, les Valois et Philippe II*; Paris, 1866, t. I, p. 333-5).

3. Jal, dans son *Dictionnaire critique*, a cité un certain nombre d'articles des comptes royaux de cette époque ayant trait à Brusquet.

4. Bibl. Nat., fr. 20442, fol. 126, lettre de Robertet au connétable de Montmorency (Rome, 27 novembre 1555) citée par Romier, *Henri II et l'Italie*, II, p. 32, n. 4).

5. Brantôme, *Œuvres*, II, p. 264-266.

6. Cf. A. Canel, *Les Fous des rois de France*, p. 150-151.



LE CORTÈGE DES ROIS MAGES
 DESSIN AU CRAYON NOIR D'APRÈS LA DÉCORATION DE LA CHAPELLE DE L'HOTEL DE GUISE PAR LE PRIMATE
 (Musée Stadel, Francfort-sur-le-Mein.)

Et quel autre que l'inimitable Brusquet, du reste, eût été admis à l'honneur de paraître en si haute compagnie¹ ?

Qui sont les deux pages, vêtus eux aussi à la mode du xvi^e siècle, qui portent la couronne et les armes des deux rois ? Nous n'hésitons pas à reconnaître en ces deux jeunes garçons, d'âge inégal mais plutôt enfants qu'adolescents, les deux fils aînés du duc de Guise, Henri, alors prince de Joinville, et Charles, le futur Mayenne, âgés en 1559 l'un de dix ans environ, l'autre de près de sept ans². Cette différence d'âge est bien marquée dans la copie de Francfort et, de plus, le visage triangulaire, la mine précocement attentive et réfléchie du premier, la bonne grosse tête ronde du second s'accordent on ne peut mieux avec ce que nous apprennent de ces jeunes rejetons d'une race exceptionnellement belle et vigoureuse les portraits ou les récits des contemporains³.

*
* *

A quelle époque et dans quelles circonstances les peintures de la chapelle de Guise ont-elles disparu ? C'est là, quoi qu'on en puisse penser, un problème difficile à résoudre. En les décrivant en 1803, Lebas de Courmont semblait avoir le pressentiment de leur destruction imminente, car il insiste sur la nécessité de les sauver. De fait, lorsque peu après, en 1808, les Archives de l'État s'installent à l'hôtel Soubise, jadis de Guise, les notes et rapports de l'architecte Cellerier, chargé par l'Empereur de ce grand travail d'aménagement n'y font pas la moindre allusion. Bien plus, Daunou, qui suivait alors de très près les travaux intérieurs de l'établissement dont il avait la charge, mentionne, sans plus, dans une note du 22 août 1809, la « ci-devant chapelle » parmi les pièces du premier étage où divers travaux de

1. L'ignorance où nous sommes du physique de Brusquet nous empêche de conclure formellement. Dans ses *Portraits du XVI^e siècle*, H. Bouchot a mis le nom de Brusquet sur un dessin du Cabinet des estampes, mais c'est là, croyons-nous, une opinion hasardée.

2. Henri était né à Fontainebleau le 30 novembre 1549 ; Charles à Meudon, le 26 mars 1554 (Bibl. Nat., coll. Dupuy, vol. 34, fol. 96).

3. Bibl. Nat., Clairambault, 1114, fol. 213 (Henri de Lorraine « en l'âge de treize ans », crayon). — Bibliothèque des Arts décoratifs, costumes hommes, 2^e moitié du xvi^e siècle (M. de Mayenne jeune), reproduction d'un dessin inconnu. Il faut savoir s'arrêter dans ce jeu séduisant de l'identification. Aussi n'indiquerons-nous que comme une hypothèse invérifiable (la peinture elle-même ayant disparu) que la Vierge pourrait être la duchesse de Guise, Anne d'Este, que Ronsard et du Bellay ont chantée, « très belle femme », dit Brantôme, « en son printemps, son été et en son automne et en son hiver encore, quoiqu'elle ait eu grande quantité d'ennuis et d'enfants ». La mystérieuse attitude de la femme voilée s'expliquerait aussi si l'on admettait que l'artiste a voulu représenter Antoinette de Bourbon, la mère des Guises, veuve depuis 1550 de Claude de Lorraine. Mais, encore une fois, ce ne sont là que conjectures.

peinture restaient à exécuter¹. Et son silence au sujet de l'ouvrage du Primatice et de Nicolò est d'autant plus remarquable que, dans le même document, il signale comme méritant d'être restaurées les peintures de Brunetti qui ornaient le grand escalier. Quelques mois auparavant, le 2 octobre 1808, l'architecte avait décidé que la bibliothèque des Archives serait installée « dans l'ancienne chapelle² ». Ainsi fut fait, comme le prouve un mémoire de menuiserie de 1810 énumérant la fourniture de divers corps de rayons destinés à ce local³.

Peut-être avait-on déjà à cette époque enfermé la voûte entre deux planchers. Il en était ainsi en tout cas en 1847 quand on résolut de démolir cette voûte, et c'est ce que montre à l'évidence le dessin joint à l'attachement de maçonnerie du 22 septembre de cette année⁴. A supposer, ce qui est le plus vraisemblable, qu'à l'époque où l'hôtel Soubise était livré aux fantaisies des locataires les plus imprévus⁵, les peintures du plafond et des voussures n'eussent pas été abandonnées à leur sort ou passées au badigeon, c'est alors que leurs débris, descendus à la hotte parmi les gravats, allèrent se perdre dans le chantier de la rue des Quatre-Fils.

Doit-on supposer qu'il reste encore quelques traces des autres parties de la décoration, respectées par la démolition de la voûte, derrière les revêtements de bois qui depuis longtemps déjà recouvrent entièrement les murs ? Au milieu du siècle dernier on en signalait encore « un dernier fragment sur une frise cachée dans un faux plafond⁶ » (sans doute la partie inférieure d'un des cortèges) et « quelques restes » derrière les casiers⁷. Mais trop d'aménagements nouveaux (plafonds, fenestrages) se sont succédé depuis un siècle dans cette malheureuse chapelle de l'hôtel de Guise pour que n'y aient pas sombré, sinon tout entières, du moins en très grande partie, ces peintures du Primatice et de Nicolò, ces portraits des princes lorrains qui seraient aujourd'hui l'un des joyaux du Palais des Archives Nationales.

CH. SAMARAN

1. Arch. Nat., F¹³ 1035.

2. *Ibid.*

3. Arch. Nat., F¹³ 1037, dossier 2.

4. Arch. de l'agence des travaux. L'attachement donne les dimensions de la voûte : 9^m52 de longueur, 0^m27 d'épaisseur, 4^m82 de largeur (6^m50 de développement).

5. H. Stein, *Une manufacture à l'hôtel Soubise sous Napoléon I^{er}* (*Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, t. XL, 1913). En 1807, l'hôtel Soubise fut adjugé sur folle enchère à un nommé Chandor qui en loua immédiatement diverses parties.

6. Bordier, *Les Archives de la France*, 1855, p. 30.

7. Mariette, *Abecedario*, éd. Chennevières et Montaignon, IV, 1858, p. 218, n. 2.

UN PIETER DE HOOCH INCONNU

AU MUSÉE DE LISBONNE



UN Pieter de Hooch capital et ignoré, voilà qui peut surprendre à notre époque ! Le temps est loin où le marchand Lebrun, le grand importateur de tableaux néerlandais en France à la fin du XVIII^e siècle, révélait notre peintre aux amateurs comme un « habile artiste » qui « se proposait d'imiter Metsu, mais sans l'atteindre ». Pieter de Hooch s'est avéré depuis l'un des petits maîtres les plus originaux de la Hollande et, avec Vermeer, il est le plus cher à notre cœur par le sens tout moderne de l'intimité, de la lumière et de la couleur. Recherchées, ses œuvres ont émergé de l'ombre et l'ère des révélations semblait passée. Parmi les toiles qui apparurent en ces dernières années, bien peu, en tous cas, n'avaient eu, depuis le XVII^e siècle, un moment de publicité. Il est rare que la mention d'un catalogue de collection, de vente ou d'exposition n'évoque point derrière elles un long passé de vie. Au contraire, la *Conversation* de Lisbonne, tout nouvellement issue de sa retraite, nous semble jeune de n'avoir pas d'histoire. Ni dans le remarquable catalogue que M. Hofstede de Groot¹ a consacré à Pieter de Hooch en 1907, ni dans les notes que j'ai pu réunir en vue d'une monographie du peintre, je n'ai trouvé trace du tableau.

C'est M. José de Figueiredo, directeur des musées de Lisbonne qui eut le mérite de le découvrir. Nous en devons la reproduction à son amabilité

1. C. Hofstede de Groot, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts*, in-8°, 1907, t. I, p. 471.

ainsi que les renseignements sur la provenance, les couleurs, la facture. J'ai plaisir à l'en remercier ici. Dès 1908, au cours d'une visite au palais royal d'Ajuda, habité alors par la reine Maria Pia, il avait remarqué cette toile, de dimensions modestes ($0,63 \times 0,745$) oubliée dans une chambre écartée du premier étage. Il y reconnut dès l'abord un Pieter de Hooch. Lorsqu'en 1917 il fit un choix de tableaux à transporter au Musée national d'art ancien, il la mit sur sa liste, la fit nettoyer — car, malgré sa conservation parfaite, elle était un peu ternie — et réencadrer. Elle est exposée actuellement à Lisbonne depuis trois mois. Quand était-elle entrée dans les collections royales? Sans doute au début du ^{xviii}e siècle. Nous savons par la communication de M. de Figueiredo au Congrès d'histoire de l'art (séance du 30 septembre 1921) sur *Mariette et le Portugal*, que l'amateur parisien fut, entre 1725 et 1727, le mandataire du roi Juan V pour l'acquisition d'estampes et de peintures, surtout de peintures néerlandaises. Mariette, proposant à Juan V la collection du comte Fraula, écrivait qu'en l'ajoutant à ses envois antérieurs les Flamands (les Hollandais étaient compris sous cette dénomination) seraient au complet chez le roi. Juan V accepta-t-il cet ensemble et le Pieter de Hooch y était-il inclus? Alors, pour expliquer la vente Fraula, faite plus tard à Bruxelles, le 12 juillet 1738, il faudrait admettre que le comte avait formé une seconde collection. Si notre toile n'est pas entrée de cette façon dans les palais portugais, elle devait s'y trouver avant l'intervention de Mariette, car elle ne figure pas dans la liste de ses expéditions.

Le tableau n'est pas signé, mais l'attribution ne soulève aucune difficulté, car il offre tous les caractères de Pieter de Hooch aux approches de 1670. Il est d'autant plus intéressant pour nous qu'il est très voisin des *Joueurs de cartes* du Louvre.

C'est un intérieur cosu : une cheminée monumentale, une tenture en cuir de Cordoue, un miroir, des tableaux, ornent les murs de la salle au sol de marbre. A la place d'honneur, au-dessus du foyer, nous remarquons une variante du *Ganymède* de Rembrandt. L'original (galerie de Dresde), peint en 1635, ne reparait qu'en 1716, dans une vente à Amsterdam. Pieter de Hooch l'avait-il vu dans cette ville où il était établi et en retraçait-il le souvenir infidèle? Ou bien en copiait-il une réplique? — Six personnages en beaux atours sont dans la pièce. Un nouvel arrivant salue deux dames et deux cavaliers groupés autour d'une table. Fort absorbés par les agréments du vin, du tabac et des propos galants, ils ne lui prêtent point attention, non plus qu'au violoniste chargé de les distraire. Les catalogues allemands classeraient volontiers cette scène sous leur rubrique favorite *Vornehme Gesellschaft* (*Société distinguée*). Plus perspicaces ou moins timides, les vieux auteurs hollandais donnaient à ses pareilles un nom qui désigne les

plus mauvais lieux. Pieter de Hooch, plus que Ter Borch et Metsu, bien moins que Steen, se plaît à ces assemblées douteuses, qu'aimèrent, avant lui, les disciples de Hals. Mais tandis que Steen ne souffre aucune équivoque, P. de Hooch qui fut le confident de la paix familiale garde dans les entretiens les moins honnêtes une allure de dignité bourgeoise. Un baiser différé (les *Joueurs du Louvre*) ou accordé (*Concert*, collection Wanamaker à Philadelphie) lui semblent des audaces suffisantes. Rarement il se hasarde à un geste indiscret comme ici, ou comme à Londres, chez sir Joseph Robinson.

L'air des visages souligne avec retenue les intentions du peintre. Une des dames répond par un regard de placide clémence aux entreprises de son admirateur, l'autre lève vers son compagnon des yeux perçants, un sourire effronté. Quant au musicien, c'est la seule fois, semble-t-il, chez Pieter de Hooch où abondent les *Concerts*, que nous le voyons, mélancolique et isolé, faire figure de salarié. Ce comparse obligé des lieux de divertissements hollandais, des moins édifiants surtout, nous le retrouvons, ricanant, dans toutes les *Mauvaises compagnies* de Steen ; et, nous songeons aux visiteurs étrangers d'Amsterdam, pendant le xvii^e siècle, qui ne manquaient point de noter ces « maisons à musique où les amateurs peuvent contenter pour de l'argent chacun de leurs sens¹ ».

Certes, la *Conversation* de Lisbonne diffère des *Intérieurs de ménage*, comme on les appelait jadis, dont le *Cellier* tant admiré en mai dernier à l'Exposition du Jeu de Paume, est le type. Pieter de Hooch les avait peints, après avoir débuté par les *Auberges* et les *Corps de garde* chers à l'atelier de Hals, durant sa rayonnante maturité. Ce sont ces appartements, où, souvent, au fond de la pièce obscure, fleurit comme un bouquet de lumière le vestibule éclairé ; ce sont aussi ces petites cours, ces jardinets, prolongement du logis, où sortent pour leurs besognes coutumières maîtresses et servantes, qui expriment le mieux la personnalité du peintre. Les choses, disciplinées par l'ordre et la propreté, les êtres paisibles, y évoquent un bonheur fait de sagesse et de sécurité. Leurs dates, lorsqu'il leur arrive d'en porter, vont de 1658 à 1665. Plus tard, Pieter de Hooch devint mondain. Il ne délaisse pas les sujets familiers, mais il leur préfère des réunions où, comme à Lisbonne et au Louvre, des élégants se divertissent dans un cadre plus recherché. Il suivait, en cela, le goût de son temps. La Hollande devenue riche, assurée dans sa situation, se lasse de l'austérité qui avait suivi sa lutte pour l'indépendance. Le désir d'un luxe inconnu, d'une ostentation jusque-là réprouvée, naît dans la seconde moitié du siècle. Les modes de la cour française s'in-

1. H. C. Postel's und J. von Melle's Reise durch das nordwestliche Deutschland nach den Niederlanden und nach England, publié par Carl Curtius ; Lubeck, 1891, p. 19.



CONVERSATION

PAR PIETER DE HOOCH

(Musée National, Lisbonne.)

introduisent dans les façons, dans les costumes, dans l'agencement des maisons et des jardins, maniées non sans effort par une race d'instinct patriarcal. Des portraitistes aux peintres de genre, l'art hollandais ressent, à son désavantage, ces nouvelles aspirations. L'avènement chez Pieter de Hooch d'un troisième ordre de sujets, les *Sociétés* « distinguées » ou qui paraissent telles, commence dans son œuvre une troisième période, la dernière, qui sera celle de la décadence. La *Conversation* de Lisbonne se place au début de ce stade : par ses qualités elle tient aux meilleures toiles du maître, tandis que les esprits chagrins y peuvent découvrir les indices du déclin.

Ce qui séduit d'abord en elle, comme dans toutes les toiles de Pieter de Hooch, c'est l'effet de clair-obscur. L'opaque silhouette du musicien assis à contre-jour au premier plan est chargée de rendre plus sensibles les modulations de la lumière à travers le tableau profond. Du groupe central, nettement modelé dans la demi-clarté chaude de la pièce, l'œil gagne la charmante figure du dernier venu, qui semble, par ses contours estompés, appartenir encore au plein air d'où il arrive, tandis qu'il se détache pourtant, solide, sur une précieuse échappée rose et blonde de ville ensoleillée. Les couleurs servent par leurs oppositions et leur accord la diversité de l'ensemble et son unité. La froideur des dalles noires et blanches rend plus ardents le rouge du tapis d'Orient, l'or assoupi des murs. La note la plus vive est au milieu. C'est le corsage rose de la dame, sa jupe d'ivoire qui se relève sur un jupon assorti au corsage. Autour d'elle se subordonnent en valeurs plus neutres les habits de ses amis : blanc chez son compagnon, mauve gris pour la femme, brun roux chez l'homme qui tire la sonnette. Le musicien en noir, paré de quelques rubans rouges, ferme le tableau à gauche, tandis qu'à droite le retardataire, aussi joliment vêtu de gris qu'une tourterelle, l'achemine vers le lointain. La facture témoigne de son excellence par le modelé des visages, le dessin des mains, la liberté du pinceau qui empâte les rouges et se joue des reflets, par la belle nature morte aux oranges qui repose sur la table.

La même conception, les mêmes caractères marquent les *Joueurs de cartes* du Louvre. Ils se rattachent encore à la *Conversation* par des détails : la tenture analogue, la cheminée aux colonnes de marbre rouge qui serait identique s'il n'y manquait des modillons noirs ; les dames arborent dans leurs robes le même rose à Paris et à Lisbonne. — Le cavalier vu de face dans la *Conversation* se retrouve dans le *Menuet* de Copenhague, et n'est-ce pas la femme à la coiffe, qui, déjà hébétée par le vin, affaissée sur sa chaise, un bras pendant, tend son verre dans les *Buveurs* de M. le baron Édouard de Rothschild, antérieurs sans doute de trois ou quatre ans ? La disposition et l'agencement de la pièce, le rôle du personnage à contre-jour engagent encore à rapprocher de la *Conversation* l'*Intérieur* de la collection Lehmann

à New-York. Si l'on compare notre tableau au *Messenger*, daté de 1670, au Rijksmuseum d'Amsterdam, il semble à peu près contemporain, plutôt un peu antérieur à cause de la technique plus ample.

Faut-il maintenant troubler notre plaisir par de tristes réflexions ? Déjà ce n'est plus ici la simplicité d'effet des œuvres précédentes. Nous voyons s'établir les deux sources lumineuses, la fenêtre et la porte, qui deviendront plus tard des rivales, nuisibles à la cohésion du tableau (*Concerts* de Copenhague et de Stockholm, de la collection Cook, etc.). Le musicien dont la mission plastique était magistralement remplie à la National Gallery dans les *Buveurs* et dans la *Cour* par une femme vue de dos, en veste de velours noir, est trop proche de nous, un peu lourd. On sent que les trouvailles des années heureuses tendent à se figer en formules. La couleur devient, dans les costumes, plus diaprée et plus claire. La technique elle-même, avec les traits et les points empâtés des rubans et des broderies, avec les rehauts rouges des lèvres et les ombres bleutées des visages, contient les germes de poncifs qui se formuleront dans les *Parties de musique*, les *Collations* des dernières années. De plus en plus ambitieuses, celles-ci se passent en des lieux d'une opulence solennelle avec leurs murs à pilâstres, leurs péristyles à colonnes. Les invités, gênés, perdent la vivacité de leurs expressions, le naturel de leurs allures (*Concerts* de Berlin, de Copenhague, de la vente Yerkes, de la collection Cook). Chez toutes, pourtant, survit en certains « morceaux » délectables une sensibilité étouffée par la convention.

Pieter de Hooch est-il à blâmer de s'être abandonné à un courant dangereux alors que son âge n'était point celui de la défaite ? Il fit à quarante-sept ans, en 1677, la *Collation* de la National Gallery qui n'émeut plus que par le souvenir de son talent. — Est-il à plaindre, plutôt ? Il fallait être comme Rembrandt une « force fatale » pour braver, en n'écoutant que son inspiration, la défaveur et la misère. Les artistes hollandais, trop nombreux, dans un pays démocratique où ils avaient à faire non à des mécènes éclairés, mais à une foule mêlée et soucieuse de ses deniers, étaient esclaves de la clientèle. Des travaux comme ceux de M. Martin sur Gérard Dou, les textes publiés fréquemment dans *Oud-Holland*, renseignent sur la vulgarisation du tableau, devenu denrée commune, article de kermesse. Comment s'étonner que Pieter de Hooch, peintre indépendant lorsqu'il était valet de chambre à Delft, ait abdiqué ses goûts lorsqu'à Amsterdam il dut vivre de son art ? C'est une revanche pour sa mémoire quand reparait, comme aujourd'hui, une toile où il se livre, d'autant plus précieuse peut-être qu'elle est parmi les dernières qu'il dut aimer.

YVONNE SERRUYS

SCULPTEUR

A PROPOS D'UNE INAUGURATION RÉCENTE



TÊTE DE FEMME
PLÂTRE, PAR M^{me} YVONNE SERRUYS

En inaugurant le monument aux morts de la guerre que la ville de Menin (Belgique) a commandé à M^{me} Yvonne Serruys (M^{me} Pierre Mille), on ne pouvait pas manquer de dire qu'il y avait là une nouvelle manifestation de cette entente étroite de la Belgique et de la France qui remonte aux origines mêmes de l'indépendance belge et qui s'est encore resserrée dans les angoisses de la guerre et les déceptions de la paix. Française de nation, Française par son mariage, Yvonne Serruys, en effet, est Belge d'origine ; c'est dans cette petite ville frontière de Menin qu'elle est née et, en lui confiant le soin d'élever à ses morts un cénotaphe, la municipalité a voulu célébrer du même coup un talent dont

elle s'enorgueillit d'autant plus que c'est Paris qui l'a consacré.

S'il existe une école française et une école belge, ayant chacune leurs traits caractéristiques, on pourrait soutenir qu'il existe aussi une école franco-belge qui unit dans une harmonieuse synthèse les qualités des deux races ; c'est-à-dire qu'on pourrait grouper sous un même indice toute une série de

peintres et de sculpteurs qui ont soumis à la discipline classique française cette vigueur naturelle et un peu désordonnée, cette forte sève, cette sensualité abondante et saine qu'on s'accorde d'ordinaire à reconnaître aux artistes flamands. Les uns sont Français de nation, Wallons ou Flamands d'origine, comme Clouet, Watteau et Carpeaux, d'autres Belges de nation, ont vécu en France, travaillé en France, et subi tout le long de leur carrière l'empire du goût et de l'éducation française, tel Vandermeulen, Desjardins, Delcour, Godecharle, ou, plus près de nous, Alfred Stevens ou van Rysselberghe.

L'art de M^{me} Yvonne Serruys¹, vigoureux, abondant, tout imprégné d'une saine et robuste sensualité, mais aussi de la plus fine intelligence française, se rattache à cette tradition.

*
* * *

Elle appartient par ses origines à cette vieille bourgeoisie flamande qui parle français depuis des siècles et pour qui la vie de l'esprit a toujours été française. Elle est d'une de ces familles, jadis si nombreuses en pays flamand, qui, de génération en génération, envoyaient leurs enfants terminer leur éducation à Paris, ne lisaient que des livres français et se faisaient gloire de vivre au fond de leur province de la vie spirituelle française la plus ardente et la plus raffinée. Élevée dans le goût des belles choses que donne souvent la large aisance de ces vieilles familles, elle eut, dès l'adolescence, la passion de l'œuvre d'art. Généralement, surtout chez une femme, cette passion ne dépasse pas un dilettantisme intelligent ; les mieux douées vont jusqu'à se donner un de ces jolis talents d'amateur dont tant de peintres peuvent parfaitement se contenter à une époque où la peinture ne cherche plus guère que l'agrément des « jolies taches » ou des esquisses adroitement improvisées et où plus personne ne se donne la peine de composer un tableau. Malgré l'intelligence et la probité virile, malgré le souci de la perfection et l'horreur de l'à-peu-près qui caractérise son œuvre, Yvonne Serruys se serait peut-être contentée de ce talent d'amateur qui convient si bien aux femmes, si elle avait fait de la peinture. Mais elle est sculpteur, et la sculpture, par sa nature même, par les lois physiques auxquelles elle est soumise, a échappé à cette maladie de la facilité, de l'improvisation et du truquage qui semble entraîner la peinture moderne vers une irrémédiable décadence ; la sculpture demeure un art d'honnête homme, d'honnête artisan respectueux de son métier, et c'est peut-être pourquoi il arrive si souvent qu'après une

1. Une exposition d'ensemble de l'œuvre de M^{me} Yvonne Serruys, à la galerie Hébrard (5-26 novembre) vient de révéler au public parisien les différents aspects de ce talent souple et puissant.

visite au Salon l'amateur fatigué d'avoir contemplé tant de toiles insipides va se consoler dans la salle de sculpture.

C'est pourtant par la peinture qu'Yvonne Serruys commença. Son premier professeur fut le grand paysagiste Émile Claus, et j'ai vu d'elle quelques tableaux vigoureusement peints et d'un coloris fort agréable ; mais ils ne dépassent pas l'honnête moyenne des paysages luministes qui ont le défaut de se ressembler tous plus ou moins. Elle comprit bientôt elle-même que ce n'était pas sa voie ; bien plus que le chatolement des couleurs dans la lumière, ce qui l'intéressait, c'était le jeu harmonieux des formes, c'était le mouvement et la vie du corps humain. Elle le sentait : un de ses maîtres le lui dit. Alors, brusquement, elle prit une de ces décisions dont seuls sont capables les artistes qui ont vraiment confiance dans leur destinée et dans leur art : elle renonça à tout ce qu'elle avait appris, ferma sa boîte à couleurs et se mit à étudier la sculpture avec la même ardeur intelligente qu'elle avait mise à apprendre la peinture.

Elle entra pour cela à l'atelier d'Égide Rombaud. Le hasard, comme toujours, fut sans doute pour beaucoup dans ce choix ; la réflexion la plus prudente n'eût pas pu mieux faire.

Rombaud est un des maîtres de l'école belge contemporaine. Si une certaine sauvagerie, une certaine insouciance ne l'avait desservi, il aurait aujourd'hui la réputation universelle que mérite son talent vigoureux, abondant, sain, débordant de sève et de vie, sa technique incomparable, une sorte de facilité disciplinée qui fait que, devant ses meilleures œuvres, on pense à un sculpteur de la Renaissance. Une jeune artiste ne pouvait trouver de meilleur maître, précisément parce que sa supériorité ne vient pas de la nouveauté de sa conception sculpturale, de son style particulier, mais de la puis-



UNE CHANTEUSE (M^{me} F.)
MARBRE, PAR M^{me} YVONNE SERRUYS

sance de son métier et de son respect scrupuleux de la nature ; sous sa direction, une élève n'apprenait pas le style Rombaud, mais le métier de Rombaud.

Aussi bien, dès ses années d'apprentissage, Yvonne Serruys, intelligente et cultivée comme le sont peu de femmes artistes, avait-elle sa conception à elle des formes et du mouvement. Elle savait ce qu'elle voulait faire, elle avait le sentiment très net que la sculpture est avant tout un art de l'équilibre, une expression éternelle de ce qu'il y a de permanent dans notre conception de la beauté, de la beauté humaine. Dès ses premiers envois aux Salons, les connaisseurs virent qu'ils se trouvaient en présence de *quelqu'un*.

A partir de ce moment, sa biographie est terminée ; elle voit Rome, l'Italie, la Grèce, elle vient s'installer à Paris, elle épouse un des écrivains les plus intelligents et les plus artistes de ce temps-ci, Pierre Mille, et l'histoire de sa vie n'est plus que l'histoire de ses œuvres.

*
* *

Peut-on faire l'histoire d'un œuvre avant que cet œuvre soit vraiment entré dans l'histoire ? Le talent d'un artiste en pleine production se modifie sans cesse. Il cherche des sentiers nouveaux, revient sur ses pas, fait des incursions heureuses dans des domaines qu'on lui croyait fermés ; ce n'est que plus tard, beaucoup plus tard qu'on arrive à déterminer la ligne harmonieuse de son développement. L'évolution du talent d'Yvonne Serruys serait d'autant plus difficile à caractériser que, dès ses premiers envois au Salon, elle était déjà parfaitement maîtresse de son métier et que ses premières œuvres ont quelque chose d'achevé et de solide qui étonne chez une jeune artiste. Elle ne cherche pas sa voie ; elle l'a trouvée.

C'était d'autant plus étonnant qu'au moment de ses débuts la jeune sculpture française était en pleine crise ; elle hésitait entre deux directions contraires. Pour fixer les idées, on pourrait dire qu'elle n'arrivait pas à choisir entre Rodin et Bartholomé. Certes la grande figure de Rodin dominait son époque ; son prestige était immense. Même après ce merveilleux modelleur que fut Carpeaux, il apportait dans l'art sculptural un sens du mouvement et de la vie que personne avant lui n'avait exprimé comme il l'a fait. Mais on se demande aujourd'hui s'il ne l'a pas fait dévier de sa direction naturelle. Ce prodigieux manieur de glaise, ce grand créateur de vie plastique ne laisse que des monuments incomplets et discutables. Sculpteur génial, il n'est pas réellement statuaire, et l'on en vient à se demander si cet homme, qui rêvait de monuments gigantesques, n'était pas fait plutôt pour improviser de jolis bibelots sensuels à la Clodion. Dans tous les cas, en sacrifiant toujours et de parti pris, la statique au mouvement, il a donné

naissance à une école de sculpture impressionniste qui chercha à transporter dans cet art, le plus durable et le plus noble de tous, mais le plus limité, les ambitions de la peinture, voire de la musique. La réaction inévitable s'est produite très rapidement. Elle s'est réclamée de M. Bartholomé, artiste admirable, à qui l'on a reproché d'être un peu froid — c'est le reproche que l'on faisait à Ingres, — mais qui s'est toujours montré très respectueux du style architectural de la statuaire. Comme de raison, on est allé beaucoup plus loin et aujourd'hui l'archaïsme de M. Bourdelle, de M. Bouchard, de M. Toussaint ou de M. Joseph Bernard est aussi éloigné du modernisme de Rodin que l'art de Claus Sluter de celui du Bernin.

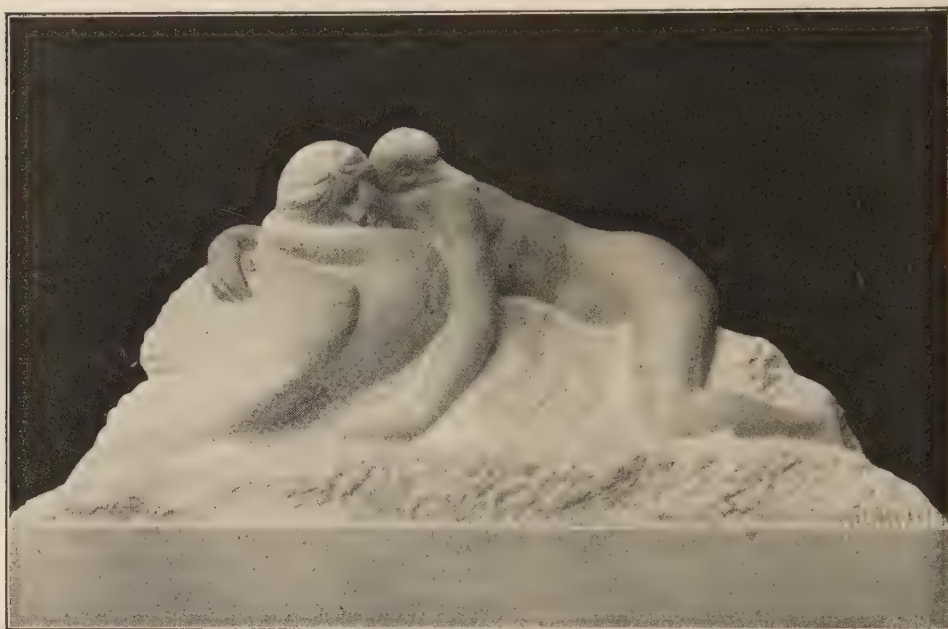
Entre les deux courants, fallait-il choisir ? Yvonne Serruys ne l'a pas pensé ; comme on a pu le voir à la belle exposition d'ensemble qu'elle vient de faire, elle s'est cherché un style à elle dans l'interprétation scrupuleuse de la nature que lui avait enseignée son maître Rombaudo et qu'elle poursuivait d'instinct, et dans une interprétation merveilleusement intelligente des fins propres à la sculpture. Certes on ne pourra pas reprocher à



TORSE DE JEUNE FILLE
PIERRE, PAR M^{me} YVONNE SERRUYS

l'auteur de ce charmant bas-relief où se trouvent étudiés avec une délicieuse liberté les mouvements de la danseuse Armène Ohanian, de ne pas chercher à exprimer le mouvement, et je sais telle statuette dansante qui a toute la grâce aisée d'une Tanagra ; mais le mouvement chez Yvonne Serruys garde toujours une ligne architecturale ; la statue bouge, elle ne gesticule pas, et l'équilibre du corps n'est jamais sacrifié à l'éloquence d'un geste.

L'équilibre du corps, l'harmonieuse beauté du nu humain et surtout du nu féminin ! C'est ce qu'Yvonne Serruys semble avoir cherché avant tout avec une conscience et une sorte de chasteté saine que seule peut-être une femme pouvait y mettre, témoin le délicieux torse de jeune fille qui se trouve ici reproduit et sa statuette *Une contemporaine* que la *Gazette* mit naguère sous les yeux de ses lecteurs¹. Yvonne Serruys a fait beaucoup de portraits, beaucoup de bustes de jeunes filles et je ne connais guère de sculpteur qui ait exprimé avec autant de grâce, de délicatesse et de force l'exquise indécision



LÉDA, GROUPE EN PIERRE PAR M^{me} YVONNE SERRUYS

d'une beauté qui se forme. Mais il y a dans ce talent un autre aspect, peut-être plus rare : c'est l'aspect intellectuel.

Cette artiste d'origine flamande, et dont le métier est resté assez flamand, a des curiosités psychologiques toutes françaises. Je vois peu de portraitistes qui aient su exprimer comme elle le caractère spirituel d'une physionomie. Trop souvent le portrait sculptural n'est qu'une sorte de schéma, une forme vide ; l'expression, la mobilité du regard, ce qui fait la vie intime du portrait, manque — et le fait est que le sculpteur est très loin d'avoir les ressources du peintre. Yvonne Serruys y supplée par une sorte de magie qui lui permet d'exprimer par des moyens d'apparence très simple ce qu'il y a de révélateur

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1918, p. 217.

dans les plis d'une bouche, dans la construction d'un front, dans les méplats d'une figure. C'est ce qui fait qu'on pourrait, dès à présent, considérer ses bustes comme un élément très important de son œuvre.

Mais pour un sculpteur, les portraits ne seront jamais que l'accessoire ; son ambition, — et il n'en est pas de plus légitime et de plus noble, — c'est d'élever sur une place publique le monument qui dure et fait vivre à jamais



MONUMENT AUX MORTS POUR LA VILLE DE MENIN
HAUT-RELIEF EN PIERRE PAR M^{me} YVONNE SERRUYS

un nom. Malheureusement la plupart des statuaires ne peuvent satisfaire cette ambition qu'assez tard, et trop souvent, même ceux qui ont montré le plus de talent dans leurs morceaux de salon, sont au-dessous de leur tâche. Rien n'est plus difficile, en effet, qu'un monument destiné au plein air. Interrogez vos souvenirs : vous verrez que les réussites complètes sont infiniment rares. Un monument réussi, cela demande un équilibre parfait entre l'architecture et la statuaire ; le plus beau morceau de sculpture, s'il manque

d'une certaine ligne architecturale et décorative, est un monument manqué, témoins les *Bourgeois de Calais* qui ont l'air de promeneurs pétrifiés par quelque vengeance céleste.

Quelques groupes comme le charmant *Faune aux enfants*, la *Léda* et comme le joli monument de l'École normale montraient qu'Yvonne Serruys avait au plus haut degré ce sens monumental, mais avant le mémorial de Menin elle n'avait pas eu l'occasion de l'exprimer en grand.

Le monument aux morts, c'est une épreuve. On en a élevé par centaines depuis deux ans ; ils n'échappent guère au style « pompier » que pour tomber dans la bizarrerie. Yvonne Serruys a su éviter ces deux écueils : Le monument de Menin est un haut-relief s'encadrant dans un motif d'architecture très simple et qui laisse toute leur valeur aux deux figures qui l'animent. Elle n'a pas cherché à s'affranchir de la forme traditionnelle de l'allégorie, mais elle a su la renouveler et la rendre singulièrement émouvante. La figure de la Patrie casquée et cuirassée couronnant la douleur est d'un style ferme et vigoureux et elle fait le plus heureux contraste avec cette touchante et gracieuse figure de femme en larmes qui symbolise si bien les mères et les épouses frappées par le grand deuil de la guerre. On ne peut imaginer de composition sculpturale mieux balancée, mieux équilibrée. Quant au « faire », à la qualité du modelé, l'artiste s'est surpassée. Cette fois elle semble avoir fait son choix entre l'orientation impressionniste et l'orientation classique. La grandeur du sujet, le souci architectural l'ont conduite tout naturellement à cette simplification classique que tant de jeunes cherchent et qu'ils n'obtiennent trop souvent que par un archaïsme artificiel. Mais cette simplification nécessaire n'est pas réalisée aux dépens du respect des formes.

Ces deux figures allégoriques sont deux corps vivants dont les muscles jouent, dont la physionomie et l'attitude sont expressives. C'est pourquoi l'on y trouve ce mélange de réalisme et d'idéalisme qui caractérise toutes les grandes œuvres vraiment classiques. Trouver son propre classicisme, c'est peut-être là le but que tout artiste doit chercher à atteindre s'il veut se réaliser pleinement. Yvonne Serruys l'a trouvé dans son monument de Menin.

L. DUMONT-WILDEN

COURBET ET VICTOR HUGO

D'APRÈS DES LETTRES INÉDITES



PORTRAIT DE COURBET
D'APRÈS UNE PHOTOGRAPHIE

Ces deux puissantes personnalités, Victor Hugo et Gustave Courbet, issues de la même province¹ — Ornans, où l'on a inauguré le 26 juin une plaque commémorative sur la maison natale du peintre, est à vingt-quatre kilomètres de Besançon — qui se sont imposées d'une manière éclatante et ont laissé des traces profondes en art, bien qu'ayant pris, en qualité de chefs d'écoles, des routes contraires, ne se sont jamais combattues. Cela peut surprendre si l'on évoque la guerre des écoles, alors fort bruyante et ardente entre les partisans des formules romantiques et réalistes.

1. Nous n'ignorons pas que Victor Hugo naquit à Besançon par hasard. Cependant nous devons rappeler qu'en 1818, c'est-à-dire lors de ses débuts dans les lettres, il se fit inscrire sur les registres de l'Hôtel de ville de Besançon sous la vieille devise : *Deo et Cæsari fidelis perpetuo*, et, à l'adresse du jury des Jeux floraux il ajouta, à son nom, l'indication de son lieu de naissance. En d'autres circonstances, en 1871 notamment, quand il se présenta aux élections dans le Doubs, il revendiqua son titre de Franc-Comtois. Besançon, d'ailleurs, ne l'a point oublié, puisqu'il lui a érigé une statue. (Voir *Victor Hugo et la Franche-Comté*, par Léonce Pingaud ; Besançon, 1886).

Hugo et Courbet ne devaient point se mesurer sur le terrain artistique. Ce furent les événements politiques qui les unirent un moment, les mirent dans les bras l'un de l'autre, si l'on peut dire ; et, chose singulière, malgré les opinions « avancées » de Victor Hugo, la politique les sépara sans qu'il y eût ni brouille ni récriminations d'aucune part, du moins à notre connaissance.

Il est nécessaire de remonter à l'année 1837 pour indiquer la source, l'origine de la déférence, puis de l'admiration que Courbet témoigna à l'auteur d'*Hernani*. Souvenons-nous que le peintre s'est prononcé avec beaucoup d'indépendance sur ses contemporains en général, que les poètes l'agaçaient ; même Baudelaire, son ami, et Lamartine. Il a représenté le chancre d'Elvire la besace sur l'épaule, avec d'autres poètes de l'époque, dans un tableau *La Source d'Hippocrène*, où « la moderne armée d'Apollon » se désaltérait dans l'onde empoisonnée par la source. Ce tableau¹ fut crevé accidentellement. Victor Hugo ne figurait point sur cette toile : il était Franc-Comtois.

Courbet, en 1837, est, depuis peu, interne au collège royal de Besançon mais il ne s'y plaît pas. En décembre de cette même année il écrit à ses parents² :

On a voulu me forcer et toute ma vie je n'ai jamais rien fait de force, ce n'est pas là mon caractère. On m'a rebuté en me mettant au collège et maintenant je suis trop prévenu pour y pouvoir faire quelque chose..... Rester encore deux mois au collège c'est une folie, c'est impossible. Je n'ai déjà pas trop de temps devant moi pour aller encore de but en blanc perdre deux mois dans une caserne comme celle-ci.

Je vous en prie, tâchez de venir dimanche vous deux mon grand-père, si le temps le permet, parce que je n'ose plus rester ici plus longtemps : je déserte.

Cette lettre de collégien détestant son collège-caserne fait bien deviner l'homme qui n'a « jamais rien fait de force ». Comme conclusion à ces prières et à ces menaces, les parents de Gustave se décident à le retirer du collège. Il n'en continuera pas moins ses études, car le père le destine à l'École polytechnique.

On trouve, à Besançon, une chambre pour l'étudiant, 140, rue du Rondot-Saint-Quentin (appelée depuis Grande Rue), dans une maison construite vers le milieu du xvm^e siècle, curieuse avec ses trois étages où l'on accède par des escaliers à colonnettes en bois et à marches de pierre. Le chef de bataillon Sigisbert Hugo et sa femme avaient, croit-on, habité en 1802 le premier étage³. Nous avons une propension à penser que les lauriers

1. Sur cette toile fut peinte ensuite la *Remise des chevreuils*.

2. Lettre inédite.

3. Un dessinateur bisontin, Gaston Coindre, nous a donné une image de cette demeure telle qu'elle était en 1802 et en 1838. Le rez-de-chaussée fut modifié en 1859.

de l'« enfant sublime », dont la renommée se répandait partout, influencèrent le jeune Courbet. En cette année 1838 précisément, comme Gustave occupait une chambre dans la maison désormais célèbre, *Ruy Blas* était représenté à Paris. Courbet, faisait peu de progrès en mathématiques¹ et en philosophie. Seule l'école de dessin dirigée par un professeur excentrique nommé Flajoulot avait le don de le captiver. Mais il était dans la nature de Courbet d'être rebelle toujours à toute discipline. Flajoulot était un peintre académiste, sectateur de David, qui enrageait de voir son élève préféré prêter une oreille trop attentive aux échos de la bataille romantique. L'effervescence était grande alors. Elle prit une telle importance qu'elle occupa l'opinion publique. Les premières compositions de Courbet, une *Odalisque*, par exemple, furent inspirées sans conteste, par des vers de Hugo. L'influence romantique est encore visible dans les lithographies de Courbet — ses débuts en public — qui ornent le recueil, aujourd'hui très rare, des *Essais poétiques* (1839) de son cher ami Max Buchon qui devait exercer sur lui un réel ascendant.



LA MAISON NATALE DE COURBET A ORNANS
DESSIN DE M. A. DROUOT

Ce dernier pourtant était un poète, réaliste il est vrai ; véritable écrivain de terroir dont le style a un bouquet comme le vin de Salins, sa ville natale. Gustave avait fait sa connaissance dès l'âge de douze ans, quand il fut mis au petit séminaire d'Ornans. Dès ce moment il eut pour Buchon — qui la lui rendit — une amitié inaltérable. Cela nous induit à croire que Max Buchon entretenait chez son ami l'admiration qu'il vouait lui-même à Victor Hugo. La lettre, non

1. Delly, son professeur, favorisa à l'insu de sa famille sa vocation de peintre.

banale, adressée le 7 novembre 1863, de l'île de Guernesey à l'auteur des *Poésies franc-comtoises*¹ et au sujet de ces poésies, causa à Buchon une véritable joie ; la voici :

Je vous remercie, Monsieur. Je vous dois la révélation de mon pays natal. Dans ces quelques pages charmantes, vous m'avez fait connaître la Franche-Comté. Je l'aime, cette vieille terre à la fois française et espagnole. Je n'ai guère fait qu'y naître, et elle m'est aujourd'hui fermée comme le reste de ma patrie. Je vous remer-



PORTAIT DE MAX BUCHON, PAR COURBET
(Hôtel de ville de Salins.)

cie de me l'avoir envoyée dans ce doux petit livre. Je la vois dans vos vers frais, vivants et vrais. Je vois le village, la prairie, la ferme, le bétail, le paysan, et aussi, ce qui est le vrai but du poète, le dedans des cœurs. Dans ma solitude un peu âpre, sur mon rocher, dans mon tourbillon, face à face avec le sombre ciel d'hiver, côte à côte avec cet Océan qui est le plus redoutable des mécontents, vous m'avez fait vivre quelques heures d'une vie aimable. Je vous rends grâce, poète.

VICTOR HUGO

Buchon avait été appréhendé lors du coup d'État du 2 décembre. Toutefois il put s'échapper et quitter la France. C'était donc un proscrit comme Victor Hugo. Il se fixa en Suisse, à

Fribourg, puis à Berne, où il traduisit les *Poésies complètes* de J.-P. Hebel² avec, en épigraphe, ces vers de Hugo :

Homme, ne crains rien : la nature
Sait le grand secret, et sourit.

C'en est assez pour montrer quels furent les sentiments du poète salinois à l'égard de Victor Hugo, et réciproquement. Nous avons parlé de l'ascendant que Buchon avait sur l'esprit de Courbet, mais il importe encore de savoir que le maître d'Ornans poussait le félibrisme franc-comtois jusqu'au féti-

1. Par Max Buchon ; Paris, Michel Lévy, 1862.

2. *Traduites et suivies de scènes champêtres* par Max Buchon ; Berne, J. Dalp, 1853.

chisme. Et il considérait Hugo comme un compatriote. Comment, par qui furent-ils mis en rapports épistolaires ? Nous n'avons acquis à ce sujet aucune certitude. Peut-être le « pèlerin de Guernesey », dont il sera question plus loin, était-il le sculpteur Lebœuf ? Celui-ci, originaire de Lons-le-Saunier, était un ami de Courbet, dont il avait exécuté une statuette¹ en plâtre en 1861. Imbu d'idées démocratiques et admirateur de l'illustre poète, il fit un pèlerinage à Guernesey et laissa, en témoignage un buste de Victor Hugo exécuté de mémoire² et terminé en 1866.

Toujours est-il que Courbet écrivit au poète exilé la lettre³ qui suit :

Cher et grand Poète,

Vous l'avez dit, j'ai l'indépendance féroce du montagnard ; on pourra je crois mettre hardiment sur ma tombe, comme dit l'ami Buchon : *Courbet sans courbettes*.

Mieux que tout autre, poète, vous savez que notre pays est heureusement, en France, le réservoir de ces hommes bouleversés des fois (*sic*) comme les terrains auxquels ils appartiennent, mais souvent aussi taillés dans le granit.

Ne vous exagérez pas ma valeur ; le peu que j'ai fait était difficile à faire. Quand je suis arrivé, ainsi que mes amis, vous veniez d'absorber le monde entier, en César humain et de bonne forme.

A la fleur de votre âge, Delacroix et vous vous n'aviez pas comme moi l'Empire



LITHOGRAPHIE DE COURBET
POUR LES « ESSAIS POÉTIQUES »
DE MAX BUCHON

1. M. Georges Gazier, conservateur de la Bibliothèque de Besançon, en possède un exemplaire qui a été reproduit dans notre ouvrage *Courbet selon les caricatures et les Images* ; Paris, P. Rosenberg, in-8, 1920.

2. *Vieilles maisons et jeunes souvenirs*, par Henri d'Ideville ; Paris, Charpentier, 1878. « M. Lebœuf a fait un buste en bronze de Victor Hugo d'un aspect bien commun ; on ne se douterait jamais que c'est là notre illustre poète, il a bien plutôt l'air d'un contre-maître de fabrique » (*Les Franches-Comtoises au Salon de 1866*, par Charles Beauquier, dans la *Revue littéraire de la Franche-Comté*, 1866).

3. Nous devons la communication de cette lettre inédite à M. Gustave Simon, exécuteur testamentaire de Victor Hugo, auquel nous adressons nos plus vifs remerciements. Et nous voulons remercier également l'érudit conservateur du Musée Victor Hugo, M. Raymond Escholier, qui a aiguillé nos recherches.

pour vous dire : *hors de nous point de salut*. Vous n'aviez pas de mandats d'amener contre votre personne, vos mères ne faisaient pas comme la mienne des souterrains dans la maison pour vous soustraire aux gens d'armes¹.

Delacroix n'a jamais vu chez lui des soldats violant son domicile, effaçant ses tableaux avec un baquet d'essence, par ordre d'un ministre. On ne mettait pas ses œuvres à la porte de l'Exposition arbitrairement, on ne faisait pas avec ses tableaux des chapelles ridicules en dehors des salons de l'Exposition, les discours officiels de chaque année ne le désignaient pas à l'animadversion publique, il n'avait pas comme moi cette meute de chiens bâtards hurlant à ses trousses au service de leurs maîtres bâtards eux-mêmes, les luttes étaient artistiques, c'était des questions de principes, vous n'étiez pas menacés de proscription.

Les cochons ont voulu manger l'art démocratique au berceau ; malgré tout, l'art démocratique² grandissant les mangera.

Malgré l'oppression qui pèse sur notre génération, malgré mes amis exilés, traqués, même avec des chiens, dans les forêts du Morvan, nous restons encore 4 ou 5, nous sommes assez forts malgré les renégats, malgré la France d'aujourd'hui et ses troupeaux en démente, nous sauverons l'art, l'esprit et l'honnêteté dans notre pays.

Oui j'irai vous voir, je dois à ma conscience de faire ce pèlerinage ; avec vos *Châtiments* vous m'avez vengé à demi.

J'irai devant votre retraite sympathique contempler le spectacle de votre mer ; les sites de nos montagnes nous offrent aussi le spectacle sans bornes de l'immensité, le vide qu'on ne peut remplir donne du calme. Je l'avoue, Poète, j'aime le plancher des vaches et l'orchestre des troupeaux sans nombre qui habitent nos montagnes.

La mer ! La mer ! avec ses charmes m'attriste, elle me fait, dans sa joie, l'effet du tigre qui rit, dans sa tristesse elle me rappelle les larmes du crocodile, et dans sa fureur qui gronde le monstre en cage qui ne peut m'avaler.

Oui, oui, j'irai, quoique ne sachant pas jusqu'à quel point je me montrerai à la hauteur de l'honneur que vous me ferez en posant devant moi.

Tout à vous de cœur.

GUSTAVE COURBET

Salins, le 28 novembre 1864.

Cette lettre, on l'a remarqué, fut écrite à Salins, où Courbet était l'hôte de Buchon. Peu de jours après l'envoi, le journal *La Presse*, dans son numéro du 6 décembre 1864, publiait cet écho :

Nouvelles du Jour.

On assure que M. Gustave Courbet, ayant exprimé par lettre à M. Victor Hugo le

1. Cependant, sous la Restauration, un rapport au préfet de police, daté du 22 janvier 1822, relatait les recherches faites contre quelques séditeux, dont Delacroix, peintre d'histoire (v. *Eugène Delacroix conspirateur*, dans la *Revue de Paris*, 1864, p. 28 et suiv.).

2. Champfleury, l'un des premiers défenseurs de Courbet dans la critique, reçut de Victor Hugo une lettre datée du 18 mars 1860 où il était écrit notamment : « La littérature du du XIX^e siècle n'aura qu'un nom ; elle s'appellera la littérature démocratique. »

désir qu'il éprouverait d'exécuter son portrait, a reçu une réponse favorable, et qu'il doit prochainement partir pour Hauteville-House.

Le 9 décembre, *La Presse* donnait de nouveaux renseignements :

Nous avons parlé dernièrement d'un portrait de Victor Hugo par M. Gustave Courbet. Voici des indications exactes et précises à cet égard.

Un pèlerin de Guernesey ayant dit à M. Courbet que M. Victor Hugo serait satisfait d'avoir son portrait par lui, M. Courbet profita d'une occasion pour écrire à M. Victor Hugo : « Monsieur, si vous désirez votre portrait par moi, je vous le dois, et je serai très honoré de le faire. Au printemps, je serai à vos ordres. »

Huit jours après, les lettres suivantes arrivèrent à Salins :

Hauteville-House, le 17 novembre 1864.

Remettez ce mot, cher poète, au puissant et vaillant peintre. Continuez de faire ce que vous faites, et d'être ce que vous êtes. Je vous envoie à tous deux mes plus cordiales affections.

Merci, cher grand peintre. J'accepte votre offre. Hauteville-House s'ouvre à deux battants. Venez quand il vous plaira (juin et juillet exceptés). Je vous livre ma tête et ma pensée. Vous ferez un chef-d'œuvre, je le sais bien.

J'aime votre fier pinceau et votre ferme esprit.

VICTOR HUGO

Aussitôt les feuilles rapportent les faits et les commentent, les déforment. Elles s'en emparent pour ouvrir une polémique littéraire autant qu'artistique. Sous la rubrique « Propos du jour », le *Figaro* (11 décembre 1864) fait part de la « grande nouvelle » que voici :

Grande nouvelle arrivée d'outre-Manche. Le Romantisme et le Réalisme, ces illustres ennemis, se réconcilient. La paix va se signer à Guernesey. Courbet met à la voile pour aller peindre le portrait de Victor Hugo ; Olympio tend sa main et offre sa tête au maître d'Ornans.

Banville embrasse Champfleury, Vacquerie tombe dans les bras de Fernand Desnoyers. Plus de scission ! Ni hommes, ni Auvergnats ! Tous frères !

Ce portrait est l'événement du monde artistique et littéraire.

Hugo l'a demandé, Courbet l'a offert. Entente cordiale ! Fusion complète !

Mais voyons ! qui a fait le plus de fantaisie que le réaliste Courbet, témoin la composition apocalyptique intitulée : *Allégorie Réelle. Intérieur de mon atelier déterminant une phase de sept années de ma vie artistique.*

Reste à savoir au profit de qui, en fin de compte, la fusion va tourner. Est-ce Hugo qui va absorber Champfleury ?...

JEAN ROUSSEAU

Revenant sur la question, pour jeter de l'huile sur le feu, ledit rédacteur, Jean Rousseau ¹ écrivait dans le *Figaro* (18 décembre 1865) :

Propos du Jour.

Dernières nouvelles sur la grave Histoire Hugo-Courbet.

La *Presse* est mal renseignée.

Je puis affirmer que Victor Hugo n'a pas *demandé* son portrait au maître d'Ornans. J'affirme de plus qu'il n'a jamais vu le « pèlerin de Jersey » qui signait la nouvelle.

JEAN ROUSSEAU

Le démenti est catégorique. Courbet écrit immédiatement à Hugo afin d'éviter tout malentendu :

Cher Poète ².

Je lis dans le *Figaro* du 18 décembre un article que j'éprouve le besoin de vous communiquer. Il est signé *Jean Rousseau*, l'un des braves (*sic*) de M. Villemessant.

« Dernière histoire sur la grave histoire Hugo-Courbet.

« La *Presse* est mal renseignée.

« Je puis affirmer que Victor Hugo n'a pas demandé son portrait au maître peintre d'Ornans. J'affirme de plus qu'il n'a jamais vu le pèlerin de Jersey qui signait la nouvelle.

J. ROUSSEAU »

Ne sachant pour le moment l'adresse de M. Bataille³ (qui peut-être a pris l'initiative du désir qu'il vous faisait exprimer sous son bonnet) et pourtant étant obligé de me prémunir contre les canailles littéraires, j'ai recours à vous.

Quant à votre portrait, nous ne l'avons demandé ni l'un ni l'autre, ce qui lui donnerait un charme de plus pour tous deux. Ce que le *Figaro* ne peut comprendre.

Toute la peinture que j'ai faite dans ma vie n'a été faite qu'au point de vue de ma propre satisfaction. Bien certainement en me payant le plaisir de vous être agréable, si je puis, je n'ai pas eu l'intention d'agrandir la gloire de M. Victor Hugo. Ce n'était pas non plus dans mon esprit l'idée de me faire une réclame à moi-même. Ce que je vous ai offert est spontané. Je l'ai fait pour tous mes amis, et si je ne suis pas

1. Jean Rousseau fut un publiciste et critique d'art qui fréquenta la fameuse « brasserie des Martyrs » (voir *Les Derniers Bohèmes*, par Firmin Maillard ; Paris, Sartorius, 1874). Il devint professeur d'esthétique à l'Académie d'Anvers et directeur des Beaux-Arts de Belgique.

2. Lettre inédite, communiquée par M. Gustave Simon.

3. Charles Bataille, rédacteur au *Figaro*, transfuge de l'École réaliste, dont il se sépara en 1854 pour fonder, avec Fernand Desnoyers, Auguste de Châtillon et Amédée Rolland, l'École fantaisiste. Ceux-ci accablèrent d'épigrammes Courbet et ses partisans.

encore allé vous voir, comme je suis allé voir tous les exilés, c'est que je n'ai pas osé jusqu'ici.

Veillez croire que mon idée a été fort mal interprétée par des gens qui font spéculation du scandale et de provocations fausses ou subtiles.

Quant à la visite que j'ai envie de vous faire de plus en plus, il va sans dire qu'il n'y a rien qui puisse l'empêcher.

Si j'ai envoyé votre aimable lettre dans la *Presse* du 9 courant, c'était déjà en rectification d'un fait divers du 6 envoyé je ne sais par qui.

Tout à vous de cœur.

GUSTAVE COURBET

Salins, le 19 décembre 1864.

Le *Figaro* continua à ergoter sur « l'incident Hugo-Courbet ». Mais l'intérêt n'est point là. Courbet a-t-il été à Guernesey, pour y peindre le portrait de Victor Hugo ? Voilà la question.

Jules Claretie, dans une chronique de l'*Artiste* sur le Salon de 1865, nous donne son opinion, et non une précision. Il importe de ne pas isoler la citation¹. Courbet exposait au Salon de 1865 le *Portrait de P.-J. Proudhon et de sa famille*², qui motiva ce jugement :

Je n'ai jamais vu M. P.-J. Proudhon, mais cette physionomie robuste et fière était de celles qui nous sont à tous familières. Ce front solide, large, ce visage fait de volonté, de force et de bonté, cette laideur magnifique, ce regard net et franc derrière de larges lunettes, cette mâle physionomie, étaient bien faits pour tenter le pinceau d'un grand peintre. M. Gustave Courbet, qui n'a pas pu peindre Victor Hugo, a voulu se rattraper sur Proudhon. J'allais dire *se venger* sur Proudhon, et le mot eut été juste. Ce n'est pas un portrait, c'est une caricature. Cela est laid et odieux. Point de dessin, point de couleur, quelque chose de gris et de terne.....

Donc Jules Claretie déclare péremptoirement, dès 1865, sur la foi des

1. Ce passage a été reproduit dans la 1^{re} série (11^e livraison) de *Peintres et Sculpteurs contemporains : Courbet*, par Jules Claretie ; Paris, Librairie des Bibliophiles, 1882.

2. Aujourd'hui à Paris, au musée du Petit-Palais.



« M. VICTOR HUGO
SAUVANT TOUTES SES RÉCOLTES DE FRUITS
DEPUIS QU'IL A SON PORTRAIT
PAR M. COURBET »
CARICATURE PAR CHAM

journaux, et, il répète, en 1882, que *Courbet n'a pas pu peindre Victor Hugo*. Était-ce par impuissance ? Est-ce que Courbet, qui nous a légué les magnifiques portraits de Baudelaire, de Berlioz, de Bruyas, de Chaudey, de Rochefort, de Castagnary, de Cluseret, de Champfleury, de Vallès, n'eût pas été capable d'exécuter le portrait de l'auteur des *Châtiments* ?

Cham, le caricaturiste, esprit facile, affecta de croire à l'exécution du portrait. Il fit un croquis, pour *Le Charivari* du 15 janvier 1865, où l'on voit le portrait de Victor Hugo placé entre les branches d'un arbre fruitier dont les oiseaux s'éloignent à tire d'ailes. Au-dessous, cette légende : « M. Victor Hugo sauvant toutes ses récoltes de fruits depuis qu'il a son portrait par M. Courbet. »

Courbet, grand travailleur, dut satisfaire de nombreux amateurs. De 1866 à 1870, ce fut, pour lui, une période très remplie : il peint des « paysages de mer » à Trouville ; il expose aux Salons et avenue Montaigne à Paris ; il est sollicité par les villes de Bordeaux, de Lille, de Besançon, du Havre pour leurs expositions ; à Gand, il est représenté par onze toiles ; à Munich, il envoie quatre tableaux dont l'*Hallali* et les *Casseurs de pierres*. Bref, il a un « succès monstrueux ».

Un ministre des Beaux-Arts de l'Empire décide de le décorer, le 27 juin 1870. Courbet refuse le ruban de la Légion d'honneur. Les journaux reproduisent sa lettre au ministre Maurice Richard. C'est un événement dont Courbet exulte ; il écrit aux siens¹ :

Je suis toujours invité chez M. Maurice Richard et sa femme. Elle est autant ministre que lui. Je n'y vais jamais. Lorsque j'ai fait cette exposition à Dijon au profit des femmes du Creuzot (*sic*), en lui refusant son diné il aurait dû se tenir cela pour dit. Ils sont pris maintenant. Je ne sais pas comme ils s'en tireront avec moi.

Je vous dirai plus tard ce qu'il arrivera. Je vous enverrai des journaux. Jamais personne n'a eu un succès comme celui que j'ai eu cette année. Avec mes marines, mon année est splendide de toute façon. Je vous enverrai différents petits objets, ces jours-ci. Je vous embrasse tous.

Moins d'un mois après l'incident de la décoration, la guerre était déclarée à la Prusse. Courbet songea à quitter Paris pour aller à Étretat ou peut-être à Guernesey, chez Victor Hugo. Cette fois encore, il abandonne son projet et reste à Paris dans l'espoir d'y être utile. En effet, il devint le président de la commission nommée par les artistes pour veiller à la conservation des richesses des musées. La tâche de cette commission des artistes est toujours restée dans l'ombre ; qu'il nous suffise de rappeler les travaux de protection

1. Lettre inédite.

effectués au Musée du Louvre, au Luxembourg, au Musée de Cluny et aux Gobelins. D'autres monuments, tel l'Arc de triomphe, furent également protégés. Une délégation de la Commission des artistes fut envoyée à Versailles, à Sèvres, à Saint-Germain, à Fontainebleau dans le même but.

Vinrent le Siège et la Commune. La colonne de la place Vendôme était abattue le 16 mai 1871. Peu après, un poète parnassien, M. Émile Bergerat, dans une brochure intitulée : *Sauvons Courbet !*¹, se livre à une attaque d'une violence inouïe contre Courbet :

... pour la profondeur de la stupidité
Si le puits est Hugo, Courbet est la citerne.

Quant à Victor Hugo il déclarait, à un rédacteur de l'*Indépendance belge*, à Bruxelles, le 26 mai 1871 :

J'accepte le principe de la Commune, je n'accepte pas les hommes.

La Colonne détruite a été, pour la France, une heure triste ; le Louvre détruit eût été pour tous les peuples un deuil éternel.

Mais la Colonne sera relevée, et le Louvre sauvé.

La destruction de la Colonne est un acte de lèse-nation.

L'exil de Victor Hugo avait cessé le 4 septembre 1870. Il revint en France. A ce moment, Courbet eût pu certainement exécuter son portrait. Mais se sont-ils vraiment rencontrés comme le fait supposer Alfred Barbou² ? En août 1873, Courbet était, à son tour, exilé en Suisse où il devait mourir. Castagnary a démontré le premier, par des documents authentiques et d'ir-récusables témoignages, que Courbet « n'a été pour rien ni dans la décision, ni dans la préparation, ni dans l'exécution », qu'il est enfin resté étranger au renversement de la colonne Vendôme. Mais Hugo, qui fit de si beaux discours sur la liberté et la justice, ne devait-il point se souvenir de Courbet ? Victor Hugo songea-t-il que sur les rives du Léman un des plus grands artistes de tous les temps, un exilé, expiait une erreur... politique ?

CHARLES LÉGER

1. Paris, A. Lemerre, 5 juillet 1871.

2. Alfred Barbou, dans *Victor Hugo : histoire complète de sa vie*, fait parler ainsi le poète : « Courbet qui avait un grand talent et qui ne manquait pas d'intelligence (car il est des hommes d'art d'un esprit borné), Courbet me disait un jour : « J'ai fait un mur vrai ; je « me suis donné autant de mal pour le faire qu'Homère a pris de peine pour décrire, « pour peindre le bouclier d'Achille, et ma foi, mon mur vaut bien le bouclier, auquel il « manque une foule de choses. »

UN PANNEAU INCONNU D'AMBROSIUS BENSON

AU MUSÉE DE DIJON¹



N sait combien les musées de nos différents départements sont riches en œuvres marquantes qui n'ont pas encore été étudiées et mises au rang qui leur convient.

Le fait nous paraît particulièrement frappant pour l'école flamande du xvi^e siècle dont nous possédons en France tant de beaux exemplaires, catalogués « inconnus », et par cela même ignorés des guides et de la plupart des visiteurs.

Ainsi, au Musée de Dijon, une œuvre fort belle en elle-même, très intéressante par tout ce qu'elle nous apprend sur l'école de Bruges après la mort de Gérard David, se cachait modestement parmi les maîtres non déterminés du legs Maciet ; et cependant nous avons là, à notre avis, une des peintures les plus caractéristiques et les plus personnelles d'Ambrosius Benson, le peintre brugeois du xvi^e siècle², dont l'importance semble croître d'année en année à mesure que ses productions sont mieux connues. C'est un volet³ peint sur les deux faces : d'un côté un donateur protégé par saint Jean-Baptiste, de l'autre un ange d'Annonciation en grisaille.

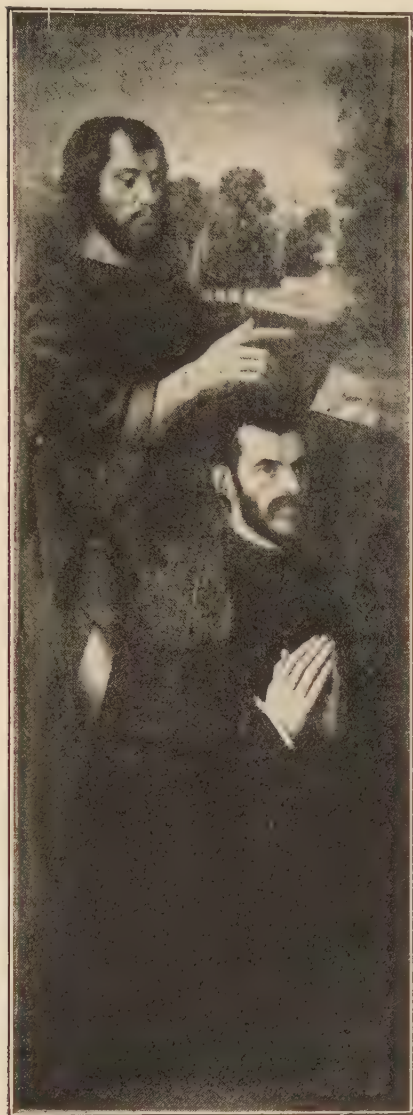
Nous relevons ici toutes les particularités de la conception et du faire d'A. Benson. Pour n'en citer que quelques-unes, remarquons le dur modelé des têtes, la longueur et la finesse exagérées des doigts : ces doigts, lorsqu'ils sont repliés, paraissent véritablement cassés aux articulations ; l'aspect général un peu lourd, le dessin ferme mais sans finesse ; une expression concentrée, sombre, souvent même téné-

1. Communication faite au récent Congrès d'histoire de l'art tenu à Paris du 26 septembre au 6 octobre.

2. Travail à Bruges vers 1520 ; meurt en 1550.

3. Panneau de bois d'environ 1^m20 × 0^m43.

breuse ; l'influence marquée de Gérard David, surtout dans la façon de disposer les personnages et de traiter les vues et les arbres des fonds. Voilà les principales carac-



UN DONATEUR AVEC SAINT JEAN-BAPTISTE
PAR AMBROSIUS BENSON
(Musée de Dijon.)



ANGE DE L'ANNONCIATION
PAR AMBROSIUS BENSON
(Musée de Dijon.)

téristiques de notre peinture qui concordent bien avec les traits communs des œuvres de Benson.

Pour étudier plus complètement ce volet, il faudrait le comparer aux autres œuvres du maître, et en particulier au triptyque monogrammé A B du Musée de

Bruxelles, il faudrait parler des travaux de M. Hulin de Loo¹. Dans son beau catalogue critique de l'Exposition de Bruges de 1902, aujourd'hui encore base de toute étude sur l'école flamande, M. de Loo eut le mérite de tirer le premier de l'oubli le nom d'Ambrosius Benson et de rattacher à ce peintre le groupe d'œuvres déjà signalées par MM. Carl Justi² et Friedländer. Il y aurait lieu aussi de passer en revue la liste des productions de notre artiste, liste dressée et analysée d'abord par Bodenhause en 1905³, notablement complétée par M. Max Friedländer en 1910⁴. Contentons-nous pour aujourd'hui de signaler ce beau volet du Musée de Dijon qui, malgré la grande allure de son dessin et les chaudes qualités de son coloris, semble jusqu'ici être passé inaperçu. Il mérite cependant, à notre avis, de venir en bonne place parmi les œuvres du maître, dont il indique si bien les deux tendances fondamentales : le goût de l'archaïsme et des traditions du xv^e siècle, qui se traduit par l'imitation de Gérard David⁵ : l'individualité, la vision nouvelle qui se manifeste par le côté réaliste des portraits, où disparaît peu à peu le côté religieux ; nous sommes encore tout près de Gérard David et déjà pourtant s'annonce la maîtrise de Pierre Pourbus, l'âpreté d'Antonio Moro.

Les œuvres d'Ambrosius Benson font admirablement comprendre les changements profonds qui, pendant la première moitié du xvi^e siècle, se produisent à Bruges dans la vie, les mœurs et les idées, et elles nous paraissent par cela même particulièrement intéressantes.

Nous espérons que les reproductions⁶ figurant dans cette notice aideront à retrouver les autres volets du retable dont notre panneau devait faire partie.

EDOUARD MICHEL

1. Georges H. de Loo, *Bruges, 1902 : catalogue critique* ; Gand, A. Siffer, 1902, in-8.

2. *Zeitschrift für bild. Kunst*, 1886, t. XXI, p. 139.

3. Bodenhause, *Gerard David und seine Schule* ; München, 1905, in-4.

4. *Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen*, t. XXXI, 1910, p. 139.

5. Le geste et la pose du saint Jean au Musée de Dijon sont presque textuellement copiés du saint Jean figurant au retable de la *Vierge* de Gérard David (Musée du Louvre, n° 2202 bis).

6. Nous devons ces photographies à M. Mercier, l'aimable conservateur-adjoint du Musée de Dijon, que nous tenons à remercier ici pour son obligeance.



VUE DE LA VILLE DE ZURICH, PAR HANS LEU L'ANCIEN (FRAGMENT)

(Musée National suisse, Zurich.)

CORRESPONDANCE DE SUISSE

L'EXPOSITION DES MAÎTRES SUISSES

DU XV^e ET DU XVI^e SIÈCLE

A ZURICH

LA Société des Beaux-Arts de Zurich a, pendant plus de deux mois¹, abrité dans ses galeries une exposition d'un intérêt considérable et d'une rare magnificence. Préparée avec autant de science que de goût par M. le Dr Wartmann, conservateur de la Kunsthaus², et M. le Dr Prof^r Paul Ganz, de Bâle, elle était consacrée à l'art des xv^e et xvi^e siècles en Suisse et dans les contrées immédiatement voisines. Elle réunissait vingt-cinq sculptures, la plupart en bois, et 230 peintures (tableaux d'autels et portraits).

Les musées étrangers — ceux de Strasbourg, Nuremberg, Stuttgart, Carlsruhe, Munich, Nördlingen, Custrin, Budapest, Naples, la galerie de Donaueschingen, — le Musée national suisse, la Fondation Gottfried Keller, la plupart des musées cantonaux, des églises, des couvents, de nombreux particuliers, n'avaient pas hésité à répondre favorablement à la requête de ses organisateurs. Pour analyser en détail les richesses qu'elle confrontait, pour tenter de résoudre ou seulement d'indiquer les problèmes que ces rapprochements soulèvent, il faudrait un volume. Nous nous

1. Septembre à novembre 1921.

2. Qui en a publié un catalogue illustré, remarquable par les renseignements inédits qu'il contient.

contenterons de renvoyer aux travaux de spécialistes comme MM. P. Ganz et Daniel Burkhardt, — et, cédant le plus de place possible aux reproductions, nous ne tenterons ici qu'à caractériser, parmi les peintres, ceux des maîtres suisses dont elle aura contribué à assurer, à justifier la gloire.

*
* * *

Car, dans ce mouvement d'art très cohérent qui, du milieu du ^{xv}^e au milieu du ^{xvi}^e siècle, se développe en Suisse, dans le Haut-Rhin, en Bavière, en Souabe, en Savoie, — et qu'orientent tour à tour des influences venues de Bourgogne ou des Flandres, — parmi les artistes si profondément religieux, si naïfs et si forts, et bientôt si subtils, si pénétrants, qui, de Conrad Witz à Holbein, le dirigent ou le suivent, les Suisses tiennent une place à part. Par suite peut-être du grand nombre d'œuvres qui les représentaient, celle qu'ils occupaient à l'exposition de Zurich était prépondérante. On ne peut dire qu'ils forment une école, tant ils demeurent individuels, mais il est bien certain qu'une manière analogue de sentir, de concevoir, les unit, et que l'esprit qui les anime peut être qualifié d'« esprit suisse ».

Trois particularités chez eux viennent en saillie, les distinguent et les rassemblent : tous, ou presque tous, au début de leur carrière sont artisans ; tous ont une sincérité qui parfois va jusqu'à la brutalité ; et tous ont un sentiment également profond de la nature. Et ceci surtout les rapproche : cette longue dentelure d'Alpes qui monte à l'horizon de la plupart de leurs ouvrages, — qui prête tant de gravité, durant le ^{xv}^e siècle, à leurs tableaux d'église, et, durant le ^{xvi}^e, tant de dramatique aux compositions où les entraîne le génie de la Renaissance.

*.
* * *

Leurs deux plus grands représentants les encadrent : Conrad Witz, Holbein.

Une admirable série d'ouvrages, noyau de l'exposition, jalonnait la carrière de Witz. On a voulu donner comme une création de sa jeunesse une *Sainte Famille* située dans le décor de la cathédrale de Bâle, et qui appartient au Musée de Naples. Je ne la crois pas de sa main. Elle a une souplesse, une finesse, qui font penser à l'école d'Avignon. La figure glabre du saint Joseph est toute française. On n'y sent pas le tailleur d'images en bois que fut Witz à ses débuts, et qu'il est encore dans le retable de Genève (1444), et pas davantage le fils de l'orfèvre Hans Witz, le précieux joaillier en peinture qu'il restera jusqu'à la fin. Observateur strict de la réalité, soucieux du moindre détail, incroyablement habile à rendre l'éclat d'une gemme, le reflet d'un brocart sur une armure, il s'efforce, presque en vain ordinairement, de donner à ses personnages l'apparence de la vie ; mais ceux-ci frappent par la masse, par le sculptural de l'attitude, du groupement ; et les paysages qui les entourent sont délicieux de fraîcheur, de vérité. C'est dans la rade de Genève qu'il a placé la scène de la Pêche miraculeuse¹. Au centre, la pyramide du Môle coiffée

1. Repr. dans Conrad de Mandach, *Conrad Witz et son retable de Genève* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t. II, p. 373).

d'un nuage, d'un côté les assises rocheuses du Salève, de l'autre la croupe des Voirons, et dans le lointain, suspendue, la chaîne éblouissante du Mont Blanc. On



SAINT PAUL ET SAINT ANTOINE ERMITES
PAR UN MAÎTRE BALOIS (1445)

(Galerie du prince de Fürstenberg, Donaueschingen.)

reconnaît les villages qui existent encore, les chemins, les ruisseaux. Au premier plan, le lac étale son eau limpide ; de petites vagues s'y hérissent çà et là ; près du bord, on aperçoit les bancs de *molasse*, les cailloux du fond, on voit monter des

bulles qui viennent nager, crever à la surface. Et ce volet d'autel qui célèbre avec tant de naïveté puissante et reconnaissante la grâce d'une matinée d'été est le premier en date des paysages alpestres.

A peine, au moment où il l'achève, reste-t-il à Witz trois ans de vie. Il en profite pour accomplir un nouveau et décisif progrès. Déjà dans le *Saint Joachim et sainte Anne* du Musée de Bâle, sa facture s'assouplit, sa touche est plus sensible, les visages, les mains, deviennent de chair et d'os ; le sculpteur cède le pas au peintre. Cette qualité nouvelle s'accuse encore dans l'émouvante *Annonciation* du Musée de Nuremberg ; elle fait un chef-d'œuvre du grand tableau d'autel du Musée des Beaux-Arts de Strasbourg qui prête les traits de la femme et de la fille de Witz à *Sainte Catherine et sainte Marie-Madeleine*¹. Elles sont assises sous les arcades du cloître de la cathédrale de Bâle ; la perspective des ogives encadre la petite place où s'élève la maison de l'artiste ; des statues, des tableaux, sont en montre devant sa boutique ; en dehors d'une fenêtre rafraîchit un broc d'étain. Cette échappée sur le monde réel complète l'harmonie somptueuse et intime qui se dégage tout à la fois des expressions si diverses, pour la première fois vivantes, des visages des deux femmes et de leurs riches vêtements : la robe verte, bordée de fourrure grise, de Marie-Madeleine ; la robe d'un rouge magnifique, brodée de perles, de Catherine. Plus nombreuses, de telles œuvres auraient fait de Conrad Witz un des très grands maîtres non seulement de son pays d'adoption et des contrées avoisinantes, mais de son temps.

Tout un groupe de peintres bâlois, autour de lui, après lui, s'inspire de son exemple et le propage. Tel ce maître de 1445 qui nous montre *Saint Paul et saint Antoine* en méditation dans une solitude de rochers d'où l'on découvre le Spalentor, l'une des portes de Bâle. Et, mêlée à celle de Schongauer, son influence est encore évidente chez le « Maître à l'œillet » de Zurich et surtout chez ceux de Berne et Fribourg, qui franchissent le seuil du xvi^e siècle. Ils sont les deux principaux représentants de ce groupe d'artistes qui, simultanément dirait-on, prennent tous la fleur de l'œillet comme signature. On les a longtemps confondus sous la dénomination générale de « Maître à l'œillet ». Il semble que l'on puisse aujourd'hui donner celles de ses œuvres qui se rapprochent le plus de Schongauer à un artiste ou à un atelier zurichois, et celles qui assaisonnent d'un certain humour paysan la tradition de Witz, à Hans Bichler, de Berne.

Tous deux ont déjà une science de l'expression que Witz n'a jamais possédée, et dont le second témoigne avec force dans sa *Prédication de saint Jean*. Le maître de Zurich, à cette faculté, ajoute une extrême élégance et des dons de coloriste : dans son *Couronnement de la Vierge*, dans le tableau d'autel où il a représenté *Saint Éloi* tenaillant le nez de la sorcière qui a blessé le cheval du messager divin, il ne se contente pas de juxtaposer des couleurs éclatantes, il établit des accords et fait dominer une harmonie.

Tout en le dépassant, et véritablement magistral, Hans Fries rappelle le maître de

1. V. reprod. dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t. II, p. 381.

Zurich par bien des traits. Il est plus élégant encore, et d'un mysticisme plus ardent. Il a étudié à Berne dans l'atelier de Bichler, il a vécu dix ans à Bâle, et néanmoins on le dirait touché d'une grâce toute française. Chez Witz, chez le maître de 1445, chez celui de la *Passion* de Junteler, on devine une piété parfaite, mais prédisposée à adopter la réforme de Luther. Fries est éminemment catholique et le serait resté. Une vingtaine d'ouvrages révélaient le surprenant mélange de délicatesse, de tendresse, de tragique, qui constitue sa personnalité. Rien de plus fraîchement naïf



LA LÉGENDE DE SAINT ÉLOI
ENTRE SAINT ANTOINE ET SAINT SÉBASTIEN
PAR LE « MAÎTRE ZÜRICHŒIS À L'ŒILLET »
(Musée National suisse, Zurich.)

que cette montée au ciel des âmes bienheureuses, assises, féminines et toutes nues comme des petits enfants, sur les mains des doux anges qui les emportent, — rien de plus tendrement intime que sa *Naissance de Marie*, — rien de plus terrifiant que le Christ en croix, violet de sang coagulé, qu'il place au centre de la plus étrange des allégories ; et il y a dans son *Saint Jean prêchant devant Hérode*, au pied de rochers escarpés, un saisissant contraste entre la subtilité perverse de certaines des physionomies et la grandeur sauvage du site. Fries est remarquable encore par le parti qu'il tire des noirs, la richesse qu'il leur prête, la manière dont il les distribue. Et la photographie même laisse deviner dans le *Mariage de la Vierge* la beauté de la

robe de velours noir, bordée de fourrure blanche, de Marie, opposée au vêtement lilacé de Joseph, au manteau d'un jaune sourd et doré du grand-prêtre, tandis que de secrètes analogies unissent à ces trois couleurs les trois visages, si diversement expressifs, de ceux qui les portent.



LE MARIAGE DE LA VIERGE, PAR HANS FRIES
(Musée Germanique, Nuremberg.)

le jeune, lui, fait participer la nature à l'état d'âme de ceux dont elle semble encourager la ferveur ou le lyrisme : ainsi de ce vallon, qu'effleurent les derniers rayons du soleil, où prie *Saint Jérôme* ; ainsi de cette forêt pleine d'ombre où chante *Orphée*.

A côté du mercenaire sensuel et grossier, si énergique parfois dans ses compo-

*
* * *

Fries est le dernier de ces Primitifs attardés. La Renaissance va faucher l'œillet odorant, la violette, le lys mystique dont s'enivrait l'âme de ces peintres. Descendants des héros de Sempach ou de Naefels, leurs successeurs accompagnent en Italie les bandes confédérées dont les débris, de Novare, de Marignan, de Pavie, rapportent dans leurs vallées un nouvel état de la civilisation : l'humanisme. Trois de ces lansquenets sont peintres et graveurs : Hans Leu le jeune, de Zurich, — Urs Graf, de Soleure, — Nicolas Manuel, dit Deutsch, de Berne. Tous trois embrassent la Réforme et Hans Leu meurt à Cappel, aux côtés de Zwingli.

De même que le peintre de l'autel de Bremgarten, il a reçu de son père, leur maître à tous deux, le goût du paysage ; mais tandis que le premier s'applique, comme le vieux Leu l'a fait dans sa représentation de Zurich à reproduire exactement la silhouette de la petite cité des bords de la Reuss, Hans Leu

tions, qu'est Urs Graf, Nicolas Manuel Deutsch dresse une nerveuse stature d'homme d'épée, de diplomate et de poète. A contempler son pâle et beau visage, on s'ima-



L'ÉVANGÉLISTE SAINT LUC PEIGNANT LA VIERGE
PAR NICOLAS MANUEL DEUTSCH

(Musée de Berne.)

ginerait volontiers qu'il poursuit encore parfois du regard, — comme dans le volet où il s'est représenté en saint Luc peignant une apparition de la Vierge, — le rêve des maîtres qui l'ont précédé, et qu'il sourit en même temps d'une lèvre dédaigneuse aux modèles de sa *Thisbé*, de sa *Lucrèce*, de cette *Vénus* des camps à

laquelle, sous les traits du berger Pâris, il s'est plu à offrir la pomme. Sa couleur, toujours riche et sonore, atteint, dans la *Décollation de saint Jean-Baptiste*, une particulière somptuosité. Manuel est déjà, avec une suprême distinction, l'artiste complet que Hans Holbein, son cadet de peu d'années, sera avec génie.

Dans l'œuvre de Manuel, de Funk, de Leu le jeune, de Boden, l'esprit de la Renaissance a tué l'espérance médiévale, fait table rase du passé, préparé le monde nouveau où, émancipé déjà par son père, entraîné à l'étude de la physiologie humaine par le bon portraitiste Herbster, sculptural autant que Witz, compositeur incomparable, au courant de toutes les expériences tentées avant lui, maître de tous les moyens d'expression, doué de la plus extraordinaire mémoire visuelle, — Holbein va régner, éclipsant, de l'éclat de sa gloire, les maîtres qui l'ont précédé.

DANIEL BAUD-BOVY



SAINT JÉRÔME
PAR HANS LEU LE JEUNE
(Musée de Bâle.)

BIBLIOGRAPHIE

DES

OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE DEUXIÈME SEMESTRE DE L'ANNÉE 1921

I. — ESTHÉTIQUE. — LÉGISLATION GÉNÉRALITÉS

ALEXANDER (B.). — L'Art. Paris, E. de Boccard. In-16, 26 p.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begründet von Ulrich THIEME und Felix BECKER, unter Mitwirkung von etwa 400 Fachgelehrten des In- und Auslandes und gefördert vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft herausg. von Ulrich THIEME und Fred. C. WILLIS. XIV. Band (Giddens-Gress) (VIII-600 p.). Leipzig, E.-A. Seemann. In-4.

ARNOULT (L.). — La Variabilité du goût dans les arts : les phases ornementales de la mode. Paris, Devambez. In-4, 89 p. av. 7 pl.

BLÜMMER (R.). — Der Geist des Kubismus und die Künste. Berlin, Der Sturm. Gr. in-8, 70 p. av. 8 p. de fig.

[BRUNNER (C.)]. — Ruine d'une branche importante du commerce français par une loi néfaste. (S. l. n. nom d'éd.). Pet. in-8, 12 p.

CHOULANT (L.). — History and bibliography of anatomic illustration in its relation to anatomic science and the graphic arts. Translated and edited by Mortimer FRANK. Chicago. In-8, XXVII-435 p. av. portrait, 60 fig. et 26 pl.

GOLDSCHMIDT (F.). — Internationale Bibliographie der Kunstwissenschaft. XV (1917-1918) (VIII-250 p.). Berlin, Behr (1920). In-8.

HIND (C. Lewis). — Art and I. London, J. Lane. In-8, 152 p.

HOURTICQ (L.). — Initiation artistique. Paris, Hachette. In-16, 192 p.

« Collection des Initiations ».

KAKABADZÉ (D.). — Du tableau constructif. Paris, éd. du Chêne vert. In-4, 9 p. (non chiffrées) av. 6 fig. hors texte.

LALO (C.). — L'Art et la vie sociale. Paris, G. Doin. In-16, 378 p.

« Encyclopédie scientifique, publiée sous la direc-

tion du Dr TOULOUSE. Bibliothèque de sociologie ; directeur : Gaston RICHARD ».

[NICOLLE (M.)]. — La Loi sur l'exportation des œuvres d'art. Paris, 46, rue Laffitte. In-8, 16 p.

Publ. du Syndicat des marchands de tableaux, objets d'art et curiosités.

OVERMANN (A.). — Die Kunst und wir. Halle, Gebauer-Schwetschke. In-8, 32 p.

PAULI (G.). — Die Kunst und die Revolution. Berlin, B. Cassirer. In-8, 77 p. av. 1 pl.

RAPHAËL (M.). — Idee und Gestalt. Ein Führer zum Wesen der Kunst. München, Delphin-Verlag. In-8, 186 p. av. fig. et 15 pl.

RATOUIS DE LIMAY (P.). — Les Artistes écrivains. Paris, F. Alcan. In-8, 124 p. av. 16 pl. Coll. « Art et Esthétique ».

RICHER (P.). — Nouvelle anatomie artistique. III : Cours supérieur (suite) : Physiologie, attitudes et mouvements (189 p. av. 125 fig. et 64 pl.). Paris, Plon-Nourrit & Co. In-8.

VOIGTLÄNDER (E.). — Zur Gesetzmäßigkeit der abendländischen Kunst. Bonn et Leipzig, K. Schroeder. In-4, VIII-132 p.

Coll. « Forschungen zur Formgeschichte der Kunst aller Zeiten und Völker ».

II. — HISTOIRE. — ARCHÉOLOGIE SITES D'ART

Ancient Chinese figured silks excavated by sir Aurel Stein at ruined cities in Central Asia, drawn and described by F.-H. ANDREWS. Published under the orders of H.-M. Secretary of State for India. London. In-4, 20 p. à 2 col., av. grav. dans le texte et hors texte.

AUBERT (M.) et HUBERT-FILLAY. — Menneton-sur-Cher : étude archéologique ; notes et impressions. Blois, éd. du Jardin de la France. In-8, 16 p. av. fig. et 1 plan.

Coll. « Nos villes d'art ».

Avignon, Villeneuve, Orange, Saint-Rémy, Arles, les Baux. Paris, Hachette. In-16, 64 p. av. 21 fig., 6 plans et 3 cartes.

Coll. « Guides diamant ».

- L'Art et la Vie en Belgique, 1830-1905. Bruxelles et Paris, G. van Oest & C^{ie}. In-4, xii-461 p. av. 478 fig. et 23 pl.
- L'Art moderne et quelques aspects de l'art d'autrefois. Cent soixante-treize planches d'après la collection particulière de MM. I. et G. Bernheim jeune. Poèmes de Henri de RÉGNIER. Paris, Bernheim jeune (1919). 2 vol. in-4, 97 et 103 p. av. 173 pl.
- Baalbek. Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen in den Jahren 1898-1905, herausg. von Theodor WIEGAND. Band I, von Bruno SCHULZ und Hermann WINNFELD, unter Mitwirkung von Otto PUCHSTEIN [und anderen] (x-130 p. de texte av. 89 fig., et album de 135 pl. av. vii p. de texte). Berlin et Leipzig, Vereinigung wissenschaftlicher Verleger. In-4.
- BALLU (A.). — Ruines de Djemila (antique Cuicul). Alger, J. Carbonel. In-8, 73 p. av. grav. et plans.
- BANDINI (C.). — Spoleto. Bergamo, Istituto ital. d'arti grafiche. In-8, 138 p. av. 120 fig. et 1 planche.
Coll. « Italia artistica ».
- Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Wiesbaden, herausg. von dem Bezirksverband der Reg.-Bezirks Wiesbaden. VI : Nachlese und Ergänzungen zu den Bänden I-V; Orts- und Namenregister des Gesamtwerkes (VIII-242 p. av. fig. et pl.). Frankfurt a. Main (H. Keller). In-4.
- BERESFORD CHANCELLOR (E.). — The XVIIIth century in London : an account of its social life and arts. London, B.-T. Batsford. In-4, vii-271 p. av. grav. dans le texte et hors texte.
- BERTRAND (L.). — Les Villes d'or : Algérie et Tunisie romaines. Paris, A. Fayard. In-16, 285 p.
- BESNARD (Ch.-H.). — Le Pays basque français. Paris, H. Laurens. In-18, 64 p. av. 41 grav.
Coll. « Memoranda : les Visites d'art ».
- BLUM (A.). — Histoire générale de l'art. Préface de M. Paul LÉON. Paris, A. Quillet. In-4, ii-262 p. av. fig. et 8 pl.
- BOSSERT (H.-Th.). — Alt-Kreta. Kunst und Kunstgewerbe im ägäischen Kulturkreise. Berlin, E. Wasmuth. In-8, v-66 p. av. fig., et 214 p. av. 272 fig.
- BONNEROT (J.). — Autun. Paris, H. Laurens. In-18, 64 p. av. 36 grav.
Coll. « Memoranda : les Visites d'art ».
- BRONNER (C.). — Münzenberg : ein kunstgeschichtlicher Führer durch Burg und Stadt. Friedberg in Hessen, C. Scriba. In-8, 45 p. av. fig.
- BURKITT (M.-C.). — Prehistory : a study of early cultures in Europe and the Mediterranean basin. With a short preface by l'abbé H. BREUIL. Cambridge, University Press. In-8, xx-438 p. av. 47 pl.
- CHAUVET (S.). — La Normandie ancestrale : ethnologie, vie, coutumes, meubles, ustensiles, costumes, patois. Paris, Boivin & C^{ie}. In-16, 16, 184 p. av. 59 fig.
- A collection of antique vases, tripods, candelabra, etc., from various Museums and collections, after engravings by Henry Moser and others. London. In-8, 60 pl.
- Congrès archéologique de France, LXXXII^e session, tenue à Paris en 1919 par la Société française d'archéologie. Paris, A. Picard. In-8, 416-LVI p. av. fig. et planches.
- CONSTANS (L.-A.). — Arles antique. Paris, E. de Boccard. In-8, ix-426 p. av. 16 pl.
- COUTIL (L.). — Archéologie gauloise, gallo-romaine, franque et carolingienne. IV : Arrondissement d'Evreux (383 p. av. fig.). Paris, E. Leroux ; E. Dumont. In-8.
- CRUVEILHIER (P.). — Les principaux résultats des nouvelles fouilles de Suse. Paris, P. Geuthner. In-16, ix-54 p.
- DAVIES (N. de Garis) et GARDINER (Allan-H.). — The Theban tomb series. II : The tomb of Antefoker, vizier of Sesostri I, and of his wife Senet (n° 60). London, The offices of the Egypt exploration Society ; G. Allen & Unwin. In-4, iv-40 p. av. 48 pl.
- DEHIO (G.). — Geschichte der deutschen Kunst. Band II (iv-350 p., et 435 p. de fig.). Berlin et Leipzig, Vereinigung wissenschaftlicher Verleger. In-4.
- DELLA SETA (A.). — Italia antica (dalla caverne preistorica al palazzo imperiale). Bergamo, Istituto ital. d'arti grafiche. In-4, 320 p. av. 600 grav.
- DIEHL (C.). — Jérusalem. Paris, H. Laurens. In-18, 64 p. av. 38 fig.
Coll. « Memoranda : les Visites d'art ».
- Dresden. Im Auftrage des Rates der Stadt Dresden, redigiert von Friedrich SCHÄFER. Berlin-Halensee, « Dari », Deutscher Architektur- und Industrie-Verlag. In-4, 72 p. av. fig.
Coll. « Deutschlands Städtebau ».
- DUDAN (A.). — La Dalmazia nell' arte italiana : venti secoli di civiltà. I (Dalla preistoria al anno 1450). Milano, frat. Treves. In-8, xv-208 p. av. 106 pl.
- EBERSOLT (J.). — Mission archéologique de Constantinople. Paris, éd. E. Leroux. In-8, ii-75 p.
- EBERSOLT (J.). — Sanctuaires de Byzance ; recherches sur les anciens trésors des églises de Constantinople. Paris, éd. E. Leroux. In-8, 163 p. av. 24 fig.
- FAURE (G.). — La Couronne de Venise [petites villes de la Vénétie]. Paris, E. de Boccard (1919). In-4, 131 p. av. 40 grav. hors texte.
- FISCHEL (O.). — Dante und die Künstler-Herausg. vom Ausschuss für eine deutsche Dantefeier. Berlin, G. Grotz. In-4, v-48 p.

- FLICHE (A.). — Louvain. Paris, H. Laurens. In-8, 64 p. av. 36 grav.
Coll. « Memoranda : les Visites d'art ».
- FOCILLON (H.). — L'Art bouddhique. Paris, H. Laurens. In-8, xvi-164 p. av. 24 pl.
Coll. « Art et Religion », vol. I.
- FORRER (R.). — Das römische Zabern (Tres Tabernae). Stuttgart, Kohlhammer (1918). In-8, 153 p. av. 87 fig. et 19 pl.
- GABRIEL (A.). — La Cité de Rhodes, MCCCX-MDXXII : topographie; architecture militaire. Paris, E. de Boccard. Gr. in-4, xviii-158 p. av. 78 fig. et 35 pl.
- GARBER (I.). — Kitzbühel und St. Johann in Tirol. Wien, E. Hölzel & Co. In-8, 17 p. av. 12 pl.
Coll. « Die Kunst in Tirol », vol. I.
- GERSTENBERG (K.). — Neuere Kunstgeschichte. Renaissance bis Rokoko. Heidelberg, W. Ehrig. Pet. in-8, 84 p.
Coll. « Die Auskunft ».
- GIGLIOLI (O.-H.). — Sansepolero. Firenze, Istituto di edizioni artistiche frat. Alinari. In-18, 72 p. de texte et 48 p. de grav.
Coll. « Città e luoghi d'Italia ».
- GOYAU (G.). — Sainte Lucie. Paris, H. Laurens. In-18, 64 p. av. 34 fig.
Coll. « L'Art et les Saints ».
- GROSLIER (G.). — Recherches sur les Cambodgiens, d'après les textes et les monuments depuis les premiers siècles de notre ère. (Voyages et missions au Cambodge de 1909 à 1914 et de 1917 à 1920). Paris, A. Challamel, Gr. in-4, x-432 p. av. 200 photogr. et 1153 dessins.
- GUBY (R.). — Freudenhain bei Passau und sein englischer Garten. Wien, E. Hölzel & Co. In-8, 22 p. av. 12 pl.
Coll. « Süddeutsche Kunstbücher ».
- HAHR (A.). — Studier i vasatidens konst och andra nordiska renässanstudier. Stockholm, Lindblad (1920). In-8, 272 p. av. 110 fig.
- HARMOIS (A.-L.). — Société archéologique de Nantes et de la Loire-Inférieure. Répertoire bibliographique des travaux archéologiques (époques préhistorique, protohistorique, gallo-romaine, mérovingienne et carolingienne), publiés sur le département de la Loire-Inférieure de 1795 à 1920. Nantes, Société archéologique. In-8, 182 p.
- Hildesheim. Herausg. vom Magistrat der Stadt Hildesheim, bearbeitet von A. KNOCH. Berlin-Halensee, « Dari », Deutscher Architektur- und Industrie-Verlag. In-4, 32 p. av. fig. et 3 pl.
Coll. « Deutschlands Städtebau ».
- Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours, publiée sous la direction de André MICHEL. T. VI : L'Art en Europe au XVII^e siècle [par le C^{te} Paul BIVER, LÉON DESHAIRS, LOUIS GILLET, Henry LEMONNIER, Conrad de MANDACH, Henry MARCEL, André MICHEL, Pierre PARIS, André PÉRATÉ, Marcel REYMOND, Paul VITRY]. Première partie (507 p. av. 345 fig. et 6 pl.). Paris, A. Colin. Gr. in-8.
- JANSEN (J.-E.). — Schooner Turnhout of wenken tot verschooning eener stad. Turnhout, J. Splichal (1920). In-8, 25 p.
- KAMBO (S.). — Grottaferrata. Bergamo. Istituto ital. d'arti grafiche. In-8, 130 p. av. 125 fig.
Coll. « Italia artistica ».
- KARABACEK (J. von). — Abendländische Künstler zu Konstantinopel im xv. und xvi. Jahrhundert. I : Italienische Künstler am Hofe Muhammeds II, 1451-1471 (212 p. av. pl.). Wien, Holder (1918). In-4.
- KAUFMANN (F.). — Vom Talisman Karls des Grossen ; Kanonicus A.-J. Bless und der Aachener Münsterschatz zur Zeit der französischen Revolution. Aachen, Creutzer (1920). In-8, 112 p. av. fig.
- Konrad Elert : Im friederizianischen Potsdam : 16 Steinzeichnungen. Mit einem Einführungstext von Otto-Ernst Hesse. Berlin, Furcht-Verlag. Gr. in-8, 16 p. de fig. av. xiii p. et 1 feuille de texte.
Coll. « Furcht-Kunstgaben ».
- Kunst en kunstenaars in de veranderende maatschappij. Handelingen van het derde Algemeine Kunstcongres te 's-Gravenhague, 7, 8 en 9 October 1920. 's-Gravenhague, M. Nijhoff. Gr. in-8, xi-266 p.
- LANGLADE (J.). — Le Puy et le Velay. Paris, H. Laurens. In-8, 120 p. av. 64 pl.
Coll. « Les Villes d'art ».
- LEBLOND (V.). — L'Art et les artistes en Ile-de-France au XVI^e siècle (Beauvais et Beauvaisis) d'après les minutes notariales. Paris, E. Champion; Beauvais, Imp. départementale de l'Oise. In-8, 352 p. av. 7 planches et 80 marques et monogrammes.
- LECESTRE (L.). — Saint Michel. Paris, H. Laurens. In-18, 64 p. av. 41 fig.
Coll. « L'Art et les Saints ».
- LORQUET (F.). — L'Art et l'Histoire. Paris, Payot & C^{ie}. In-16, 302 p.
- Lübeck. Herausg. vom Senat der freien und Hansestadt Lübeck. Bearbeitet von F.-W. VIRECK. Berlin-Halensee, « Dari », Deutscher Architektur- und Industrie-Verlag. In-4, 157 p. av. fig. et 4 pl.
Coll. « Deutschlands Städtebau ».
- Die malerische Schweiz. Zürich, Chr. Meisser (1920). In-4, 12 pl. av. 14 p. de texte.
- MALO (H.). — Visages de villes : Flandres, Artois, Picardie. Edition illustrée de cinquante eaux-fortes originales par Albert Lechat. Paris, éd. G. Crès & C^{ie}. In-4, ix-180 p. av. grav. dans le texte et 17 planches.

- MARTIN (H.). — Saint Hubert. Paris, H. Laurens. In-18, 64 p. av. 36 fig.
Coll. « L'Art et les Saints ».
- MAUCLAIR (C.). et BOUCHOR (J.-F.). — Venise. Paris, H. Laurens. In-8, 178 p. av. 30 pl.
- Mémoires de la mission archéologique de Perse. T. XVI: Mission en Susiane sous la direction de MM. R. de Mecquenem et V. Scheil. Empreintes de cachets élamites, par L. LEGRAIN (63 p. av. 23 pl.). Paris, éd. E. Leroux. Gr. in-4.
Publ. du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.
- Mémoires de la Société d'histoire et d'archéologie de Bretagne. T. I (324 p. av. grav.). Rennes, Plihon & Hommay; Saint-Brieuc, Prud'homme; Nantes, Durance; Vannes, Lafolye frères; Paris, E. Champion. In-8.
- Mitteilungen des deutschen archaeologischen Instituts (Rom). Register zu Bänden I-XXX. Rom, Regenberg (1920). In-8, 296 p.
- MORGAN (J. de). — L'Humanité préhistorique. Esquisses de préhistoire générale. Vol. II (xx-336 p. av. 1300 fig. et cartes et 190 pl.). Paris, La Renaissance du Livre. In-8.
« Bibliothèque de synthèse historique ».
- Münster: 10 Federzeichnungen von Gerhardt Wedepohl, mit einem Vorwort von Karl WAGENFELD. Münster, A. Greve. In-4, 10 pl. av. 1 feuille de texte.
- PFEIFFER (L.). — Die Werkzeuge des Steinzeit-Menschen. Jena, Fischer (1920). In-8, x-415 p. av. 540 fig.
- POIRÉE (E.). — Sainte Cécile. Paris, H. Laurens. In-18, 64 p. av. 42 fig.
Coll. « L'Art et les Saints ».
- PRASCHNIKER (C.) et SCHÖBER (A.). — Archaeologische Forschungen in Albanien und Montenegro. Wien, Holder (1919). In-4, v-104 p. av. fig.
- PUCCIONI (N.). — La Vallombrosa. Firenze, Istituto di edizioni artistiche frat. Alinari. In-18, 43 p. de texte et 48 p. de grav.
Coll. « Città e luoghi d'Italia ».
- Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte, herausgegeben unter der Leitung von C. HOFSTEDE DE GROOT. XIII: Künstler-Inventare. Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des xvten, xvten und xvten Jahrhunderts, von A. BREDIUS, unter Mitwirkung von O. HIRSCHMANN VII (Nachträge) (xii-302 p. av. 11 pl. et 32 facsim.). 's-Gravenhague, M. Nijhoff. Gr. in-8.
- RICCI (C.). — La Divina Commedia illustrata nei luoghi e nelle persone. Milano, U. Hoepli. 3 vol. in-4, 1120 p. av. 700 fig. et 170 pl.
- RIEGL (A.). — Salzburgs Stellung in der Kunstgeschichte. Wien, E. Hölzel. In-8, 26 p. av. 10 pl.
Coll. « Oesterreichische Kunstbücher ».
- SANS-MARTINEZ (J.). — El arte rupestra en la provincia de Leon. Madrid, Sanz Calleja. In-8, 51 p.
- SCHÄFER (K.-H.). — Die kirchlichen Altertümer der Stadt Witzenhausen. Wittenhausen, W. Weber. In-8, 65 p.
« Geschichtsblätter für Stadt und Kreis Wittenhausen », fasc. I.
- SCHLEGEL (R.). — Wegweiser durch Münchens Bau- und Kunstgeschichte. Berlin, Geschäftsamt des Innungs-Verbandes Deutscher Bauwerksmeister. Pet. in-8, 111 p. av. fig.
- SCHLOSSER (J. von). — Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte. VIII: Die italienische Ortsliteratur (112 p.). Wien, Holder (1920). In-8.
- SCHNETTLER (O.). — Kappenberg: ein Führer durch die Geschichte des Klosters und seiner Denkmäler. Dortmund, Gebr. Lensing. In-8, 14 p.
- SCHUCHT (H.). — Pommern. Berlin-Halensee, « Dari », Deutscher Architektur- und Industrie-Verlag. In-4, 87 p. av. fig. et 2 pl.
Coll. « Deutschlands Landbau ».
- SEIDLITZ (W. von). — Die Kunst in Dresden vom Mittelalter bis zur Neuzeit. Herausg. im Auftrage des Ministeriums des Kultus und öffentlichen Unterrichts. Buch II: 1549-1586, (iv- et p. 137-298 av. 24 fig. et 37 pl.); — Buch III: 1586-1625 (xi- et p. 299-424 av. 10 fig. et 25 pl.). Dresden (Buchdr. der Wilhelm und Bertha von Baensch-Stiftung). In-4.
- SIFFERLEN (G.). — Histoire de Thann. Histoire particulière. I: Thann et sa cathédrale; II: Thann et son château. Strasbourg, F.-X. Le Roux & Cie. In-8, 43 p.
- STROHMER (E.). — Aus Kitzbühels Umgebung. Wien, E. Hölzel & Co. In-8, 19 p. av. 10 pl.
Coll. « Die Kunst in Tirol ».
- STROHMER (E.). — Mondsee und das Mondseeland. Wien, E. Hölzel & Co. In-8, 34 p. av. 1 fig. et 20 pl.
Coll. « Oesterreichische Kunstbücher ».
- STROHMER (E.). — Rattenberg in Tirol. Wien, E. Hölzel & Co. In-8, 22 p. av. 10 pl.
Coll. « Die Kunst in Tirol ».
- STROHMER (E.). — St. Wolfgang am Abersee. Wien, E. Hölzel & Co. In-8, 18 p. av. 10 pl.
Coll. « Oesterreichische Kunstbücher ».
- SYDOW (E. von). — Exotische Kunst: Afrika und Ozeanien. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. In-8, 38-32 p. av. 45 fig. et 1 pl.
- VAN BUREN (E. Douglas). — Figurative terracotta revetments in Etruria and Latium in the vi and v centuries b. C. London, J. Murray. In-4, x-74 p. av. 32 pl.
- VENTURI (R.). — Lezioni di storia dell' arte, raccolti da G. REGIS e A. BOVIO. Torino, G. Castelletti. In-8, 576 p.
- VESLY (L.). — Notes archéologiques: I: Les Albâtres anglais du xv^e siècle; II: la Chapelle

- de Tourpes (Pierre de bénédiction); III: un Gaufrier de la fin du x^e siècle; IV: le Pavillon Dambray à Oissel; V: le Cercueil de pierre trouvé au Mont-Gargan. Rouen, imp. A. Lainé (1920). In-8, 26 p. av. fig.
- Verzeichnis der Lichtbilder zur griechischen und römischen Kunst des Altertums. (Vorwort von Elisabeth JASTROW). Leipzig, E.-A. Seemanns Lichtbildanstalt. Gr. in-8, VIII-109 p.
- VIDALENC (G.). — L'Art norvégien contemporain. Paris, F. Alcan. In-8, 123 p. av. 16 pl. Coll. « Art et Esthétique ».
- Les Villes du Moghreb, gravures sur bois par Jules Galand accompagnées d'images en prose de Jean GALLOTTI. Paris, éd. Lucien Vogel. In-folio, 10 pl. av. 19 notices d'1 page et table.
- WAQUET (H.). — Vieilles pierres bretonnes. Quimper; Notre-Dame de Kérinac; Locronan; Monuments historiques du Finistère. Quimper, A. Le Goaziou; L. Le Guennec (1920). In-8, 152 p. av. fig. et planches.
- [WEHRMANN (C.)]. — Die Schöne Hansestadt Lübeck in 100 Bildern (mit kurzem Auszug aus der Geschichte Lübecks). Lübeck, Nöhring. In-4, 104 p.
- WIDTER (F.). — Kunstwanderungen durch die Heimat in Wort und Bild. Ausflug 7: Hadersdorf a. Kamp; Gobelsburg; Langenlois; Zöbing (43 p. av. 60 fig.). Wien, E. Hölzel & Co. In-8.
- OUVRAGES SUR LA GUERRE DE 1914-1918
- La Caricature allemande pendant la guerre. Préface et notes par Frédéric RÉGAMÉY. Nancy, Paris et Strasbourg, Berger-Levrault. Gr. in-8, 90 p. av. fig.
- MARICOURT (A. de). — L'Oise dévastée. Paris, F. Alcan (1920). In-16, 142 p. av. 8 pl. Coll. « La France dévastée »
- PONCHEVILLE (A.-M. de). — Arras et l'Artois dévastés. Paris, F. Alcan (1920). In-16, 172 p. av. 8 pl.
- Les Trésors d'art de la France meurtrie. Du Laonnais à la Brie, par E. MOREAU-NÉLATON. [Préface par André MICHEL]. (48 pl. av. XI-58 p. de texte). Paris, Gazette des Beaux-Arts. Petit in-folio.
- III. — ARCHITECTURE
ART DES JARDINS
- L'Architecture et la Décoration françaises aux XVIII^e et XIX^e siècles. III^e série, 4^e [et dernière] livraison (22 pl. av. 7 p. de texte). Paris, éd. A. Morancé. In-folio.
- ARNAUD (M.-E.). — Cours d'architecture et constructions civiles. 1^{re} partie: Ensemble des opérations à envisager pour l'édification des bâtiments (188 p. av. 22 pl.); — 2^e partie: Technique du bâtiment; t. I (554 p. av. fig.); t. II (554 p. av. fig.); t. III (532 p. av. fig.); — 3^e partie (112 p. av. fig. et 47 pl.). Paris, imp. M. Barnagaud. In-8.
- AUDIN (M.). — L'Hôtel de ville de Lyon. Lyon, imp. A. Rey. In-8, 63 p. av. fig.
- La Basilica di S. Ambrogio di Milano. Introd. di Luca BELTRAMI. Milano, P. Bonomi. In-18, 64 p. de grav. av. XIX p. d'introd. et 1 plan. Coll. « L'Italia monumentale ». Édité également en français.
- Die Bau- und Kunstdenkmäler der freien und Hansestadt Lübeck. III: Die Kirche zu Alt. Lübeck; Teil 1: Der Dom; bearbeitet von Joh. BALTZER und F. BRUNS (304 p. av. pl.); Teil 2: Jacobikirche, Aegidienkirche; bearbeitet von Joh. BALTZER und F. BRUNS (XII et p. 305-575 av. 2 pl.). Lübeck, Nöhring (1919 et 1921). In-8.
- BECKER (R.). — Die Dreifaltigkeitsäule auf dem Ringe der Stadt Habelschwerdt. Habelschwerdt, Franke. Gr. in-8, 49 p. Coll. « Glatzer Heimatschriften ».
- BELL (W.-G.). — The Tower of London. London, J. Lane. In-8, av. 11 fig.
- Bramante [Testo di Luigi DAMI]. Firenze, Istituto di edizioni artistiche frat. Alinari. In-18, 48 p. de grav. avec 16 p. de texte. « Piccola collezione d'arte ».
- BLOMFIELD (R.). — A history of French architecture, from the death of Mazarin till the death of Louis XV, 1661-1774. London. 2 vol. in-4: XXX-204 p. et XIV-233 p., av. 200 pl.
- Das Bürgerhaus in der Schweiz. La Maison bourgeoise en Suisse. Herausg. vom Schweizerischen Ingenieur- und Architektenverein. Band IX: Das Bürgerhaus der Stadt Zürich (XLVIII p. av. 120 pl.). Zürich, Orell Füssli. In-4. Texte en allemand et en français.
- BRUNELLI (B.). — I teatri di Padova. Padova, A. Draghi. In-8, 548 p. av. fig.
- CHAGNY (A.). — L'Abbaye de Cluny: notes d'histoire et d'art. Mâcon, imp. Protat frères. In-8, 70 p. Supplément au bulletin « Comment enseigner ».
- CHARTRAIRE (E.). — La Cathédrale de Sens. Paris, H. Laurens. In-18, 124 p. av. 43 fig. et 1 plan. Coll. « Petites monographies des grands édifices de la France ».
- CHENESSEAU (G.). — Sainte-Croix d'Orléans: histoire d'une cathédrale gothique réédifiée par les Bourbons (1599-1820). Paris, Ed. Champion. 2 vol. in-4: XVIII-388 p. avec 46 fig.; 215 p. av. 6 fig.; et album de 214 pl. av. 6 plans.
- Cinéma: vues extérieures, détails, plans, avec notice sur la construction et l'aménagement des cinémas, par E. VERGNES. Paris, Ch. Massin. Gr. in-4, 36 pl. av. 15 p. de texte à 2 col. « Bibliothèque documentaire de l'architecte, publiée sous la direction de Gaston LEROL ».
- COSENTINO (G.). — Case popolari. Dopo trent'anni (1891-1921). Catania, V. Giannotta. In-4, 16 p.

- COUTIL (L.). — Église mérovingienne ou carolingienne de Notre-Dame de Rugles (Eure). Évreux, imp. de l'Eure. In-8, 19 p. av. fig.
- DASENT (A.-I.). — The story of Stafford House, now the London Museum. London, J. Murray. In-8, 56 p. av. grav.
- DAUBENY (U.). — Ancient Cotswold churches. Cheltenham. In-4, 224 p. av. fig. et 16 pl.
- DEMARET (H.). — La Collégiale Notre-Dame à Huy : notes et documents. 1^{re} partie (historique) : les cinq églises Notre-Dame ; le portail de la Vierge dit le Bethléem (29 p. av. fig. et pl.). Huy, Charpentier-Foucaux. In-4.
- DERBAIS (E.). — Les Monuments de la ville de Bienne. Bruxelles, Vromant & C^{ie} (1920). In-8, 64 p. av. fig. et pl.
- DES MAREZ (G.). — Traité d'architecture dans son application aux monuments de Bruxelles. Bruxelles, Vromant. In-8, 300 p. av. pl.
- DEVERIN (H.). — 100 plans types de constructions urbaines pour l'utilisation de terrains variés, avec avertissement explicatif. Paris, Ch. Massin. In-4, 54 pl. av. 3 p. de texte.
- DIMIER (L.). — Fontainebleau. 4^e [et dernière] livraison (20 pl. av. 8 p. de texte). Paris, éd. A. Morancé. In-folio.
Coll. « Les Grands Palais de France ».
- DONGHI (D.). — Manuale dell' architetto. Dispensa 97 a 104 (av. fig.). Torino, Unione tip. ed. In-4.
- EMANAUD (M.). — Géométrie perspective. Paris, G. Doin. In-16, 440 p. av. 168 fig.
- Festschrift zur 500jährigen Feier der Grundsteinlegung des Berner Münsters 1421-1921. Bern, G. Grünau. Gr. in-8, IV-277 p. av. xxv p. de fig. et planches.
Publ. des « Blätter für bernische Geschichte, Kunst und Altertumskunde ».
- FEULNER (A.). — Schloss Nymphenburg. Wien, E. Hölzel & Co. In-8, 18 p. av. 11 pl.
Coll. « Süddeutsche Kunstbücher ».
- Frankfurt/Oder, Herausg. vom Magistrat Frankfurt/Oder. Berlin-Halensee, « Dari », Deutscher Architektur- und Industrie-Verlag (1920). In-4, 55 p. av. fig. et 2 pl.
Coll. « Deutschlands Städtebau ».
- FRIEBERGER (K.). — Die spanische Hofreitschule. Wien, E. Hölzel & Co. In-8, 24 p. av. 12 pl.
Coll. « Oesterreichische Kunstbücher ».
- GABRIEL (A.). — La Cité de Rhodes, 1310-1522 : topographie, architecture militaire. Paris, E. de Boccard. In-4, XVIII-158 p. av. fig. et planches.
- GABRIEL (K.). — Wohnhäuser. II : Die Räume des Wohnhauses (113 p. av. 44 fig.). Berlin et Leipzig, Vereinigung wissenschaftlicher Verleger. Pet. in-8.
« Sammlung Göschen ».
- Gedenktafeln und andere Krieger Ehrenmale : Grundsätze und Ratschläge, aufgestellt im Auftrage der staatlichen Beratungsstelle für Krieger Ehrenungen durch die vaterländische Bauhütte. Berlin, Verlag Deutscher Bund Heimatschutz. In-8, 39 p. av. fig. et 8 pl.
- GERKAN (A. von). — Das Theater von Priene als Einzelanlage und in seiner Bedeutung für das hellenistische Bühnenwesen. München, Berlin et Leipzig, F. Schmidt. In-4, 132 p. av. 11 fig. et 36 pl.
- GEX (F.). — Le Château de Miolans (Saint-Pierre-d'Albigny, Savoie) : le site ; l'histoire ; les légendes. Chambéry, M. Dardel. In-8, 63 p. av. grav.
- GRÉBER (J.). — L'Architecture aux États-Unis. Paris, Payot. 2 vol. in-4 : 162 p. av. 241 fig. et 12 pl. ; 175 p. av. 231 fig. et 13 pl.
- GUBY (R.). — Die niederbayrischen Donauklöster : Niederaltisch mit seiner ehemaligen Probstei Rinchnach, Osterhofen und Metten. Wien, E. Hölzel & Co. In-8, 40 p. av. fig. et 20 pl.
Coll. « Süddeutsche Kunstbücher », vol. I-II.
- HASELOFF (A.). — Die Bauten der Hohenstaufen in Unteritalien. Leipzig, K.-W. Hiersemann (1920). In-folio, XXIV-448 p. av. 92 fig. et 61 pl.
- HELM (W.-H.). — Homes of the past : a sketch of domestic buildings and life in England from the Norman to the Georgian period. London, J. Lane. In-4, 166 p. av. 60 pl.
- HÉRELLE (G.). — Projet de monument aux morts pour la ville de Bayonne. Bayonne, imp. A. Foltzer. In-8, 15 p.
- HINDENBERG (Ilse). — Benno II., Bischof von Osnabrück, als Architekt. Strassburg, J.-H.-E. Heitz. In-4, 107 p. av. 9 pl.
Coll. « Studien zur deutschen Kunstgeschichte ».
- HOENIG (A.). — Deutscher Städtebau in Böhmen. Die mittelalterlichen Stadtgrundrisse Böhmens mit besonderer Berücksichtigung der Hauptstadt Prag. Berlin, W. Ernst & Sohn. In-4, III-113 p. av. 13 fig., 24 planches et 1 plan.
- [HOUVET (E.)]. — Cathédrale de Chartres : Architecture. [Chartres, l'auteur]. In-4, 90 pl. av. 4 p. de texte.
- KURT (G.). — Wohnhäuser. I : Anlage und Konstruktion des Wohnhauses (141 p. av. 91 fig.). Berlin et Leipzig, Vereinigung wissenschaftlicher Verleger. Pet. in-8.
« Sammlung Göschen ».
- LA ROCHE (E.). — Indische Baukunst. Herausg. unter Mitwirkung von Alfred SARASIN mit einem Geleitwort von Heinrich Wölfflin und einem Literaturverzeichnis von Emil GRATZL. Teil I : Tempel, Holzbau und Kunstgewerbe (xx-67 p. de texte av. fig. et 38 pl. in-folio, et album de x p. de texte et 11 doubles planches gr. in-fol.). Basel, Frobenius ; München, F. Bruckmann.
L'ouvrage complet comprendra 3 vol.

- LAURENT (M.) et BRUYN (E. de). — Les Chefs-d'œuvre de la sculpture et de l'architecture depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. T. I^{er} (374 p. av. fig. et planches). Paris, E. Flammarion. In-4.
La couverture porte : « Les Chefs-d'œuvre de la sculpture et de l'architecture... par Marcel LAURENT ... et Willem van der PLUYN ».
- LELIMAN (J.-H.-W.). — Het stadswoonhuis in Nederland gedurende de laatste 25 jaren. 's-Gravenhague, M. Nijhoff (1920). Gr. in-8, xx-172 p. av. 480 fig.
- LEMONNIER (H.). — Le Collège Mazarin et le Palais de l'Institut (xvii^e-xix^e siècles). Ouvrage publié sous les auspices de l'Institut (fondation Debrousse). Paris, Hachette. In-4, vi-115 p. av. 28 grav.
- LESUEUR (F.) et LESUEUR (P.). — Le Château de Blois : notice historique et archéologique. Paris, D.-A. Longuet. In-8, 313 p. av. 30 fig., 35 planches et 2 plans.
- LORENZEN (V.). — Det danske hus; bygningshistorie. I (104 p. av. fig.). Kjøbenhavn, Koppel (1920). In-8.
- LUNDMARK (E.). — Sveriges kyrkor : konsthistoriskt inventarium. Stockholms Kyrkor. III, 1-2 (p. 1-316, av. pl.). Stockholm, Norstedt (1920). In-8.
- MARTIN (C.) et ENLART (C.). — La Renaissance en France : l'architecture et la décoration. II^e série, 5^e [et dernière] livraison (20 pl. av. 12 p. de texte). Paris, éd. A. Morancé. In-folio.
- Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses. Herausg. mit Unterstützung des Badischen Ministeriums des Kultus und Unterrichts vom Heidelberger Schlossverein. Band VII, Heft 1 (40 p. av. 11 fig.). Heidelberg, K. Groos Nachfolger. Gr. in-8.
- Niedersachsen. Beispiele neuzeitlichen ländlichen und landwirtschaftlichen Gebäude aus den Gebieten der Provinz Hannover einschliesslich Ostfrieslands aus Oldenburg und Braunschweig. Mit erläuterndem Text von W. NIEMEYER. Berlin-Halensee « Dari », Deutscher Architektur- und Industrie-Verlag. In-4, 105 p. av. fig. et 1 pl.
Coll. « Deutschlands Landbau ».
- OLIVE (S.). — Notice sur le château de Lérans. Toulouse, Ed. Privat. In-8, 10 p.
- ORBAAN (J.-A.-F.). — Documenti sul barocco in Roma. Perugia, Tip. cooperativa (1920). In-8, clxvi-659 p.
- Palais de Justice de Lyon : le monument aux morts. Lyon, imp. Audin & Cie. In-8, 26 p. av. 1 grav.
- PASQUIER (V.). — L'Église et l'Abbaye de Saint-Pierre de Chartres : notice historique et guide. Chartres, en dépôt à la cure, 29, rue Saint-Pierre. In-16, 45 p. av. 6 grav.
- PAUKER (W.). — Das Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg in Nieder-Oesterreich. I : Die mittelalterliche Klosteranlage (13 p. av. 10 pl.); — II : Die Stiftskirche (18 p. av. 10 pl.); — III : Der Residenzbau Kaiser Karls VI (16 p. av. 10 pl.). Wien, E. Hölzel. 2 vol. in-8.
Coll. « Oesterreichische Kunstbücher ».
- PORÉE (C.). — Histoire des rues et des maisons de Sens. I (463 p. av. 12 pl.). Sens, E. Duchemin. In-8.
Publ. de la Société archéologique de Sens.
- RAVAZZINI (G.). — Dizionario di architettura. Milano, U. Hoepli. In-16, viii-229 p. av. fig.
Coll. « Manuali Hoepli ».
- REINERS (H.) et EWALD (W.). — Kunstdenkmäler zwischen Maas und Mosel. München, F. Bruckmann. In-4, vii-248 p. av. fig.
- Les Richesses d'art de la France. Architecture. II. La France de la Renaissance. — Artistic treasures of France. Architecture. II : Renaissance in France. Paris, D.-A. Longuet. In-16, 7 p. d'introd. (non chiffrées) et 32 pl. av. 32 notices en regard [par Paul VITRY].
Texte en français et en anglais.
- RIVOIRA (G.-E.). — Architettura romana. Costruzione e statica nell'età imperiale, con appendice sullo svolgimento delle cupole fino al secolo xvii. Milano, U. Hoepli. In-4, 382 p. av. 333 fig. et 1 pl.
- SAINTENOY (P.). — Servandoni, sa vie et son séjour en Belgique. Bruxelles, Vromant (1920). In-8, 23 p.
- Saint-Georges-de-Reneins : le monument à nos morts. Lyon, imp. Audin & Cie. In-8, 24 p.
- SAUTEL (J.). — Vaison et ses monuments : guide illustré de Vaison et de ses environs. Avignon, A. Seguin. In-8, xlvii-64 p. av. fig.
- Schloss Burg (an der Wupper). Federzeichnungen von Karl Möhler. Text von (Paul) CLEMEN. Moers, A. Steiger. In-folio, 6 pl. av. 2 p. de texte.
Coll. « Heimathilder ».
- SCHMITZ (H.). — Die Gotik im deutschen Kunst- und Geistesleben. Berlin, Verlag für Kunstwissenschaft. Gr. in-8, 261 p. av. 110 fig.
- SCHMITZ (H.). — Das Marmorpalais bei Potsdam und das Schlösschen auf der Pfaueninsel. Berlin, Verlag für Kunstwissenschaft. In-4, 16 p. av. fig. et 48 pl.
Coll. « Die Architektur ».
- SCHNERICH (A.). — Wiens Kirchen und Kapellen in kunst- und kulturgeschichtlicher Darstellung. Zürich, Leipzig et Wien, Amalthea-Verlag. In-8, xii-234 p. av. 65 fig. et 1 planche.
« Amalthea-Bücherei ».
- SCHWAEBL (F.). — Die vorkarolingische Basilika St. Emmeran in Regensburg. Regensburg, Habel (1919). In-4, v-64 p. av. pl.
- SELLIER (H.). — Habitations à bon marché du département de la Seine : cités-jardins et

- maisons ouvrières. Paris, Ch. Massin. In-4, 44 pl. av. 13 p. de texte.
- SERTILLANGES (A.-D.). — La Cathédrale : sa mission spirituelle, son esthétique, son décor, sa vie. Paris, H. Laurens. In-4, 188 p. av. 120 fig.
- TALENTI (A.). — Come si crea una città (il Lido di Venezia). Padova, A. Draghi. In-16, 192 p. av. fig.
- THEUER (M.). — Der griechische dorische Peripteraltempel : ein Beitrag zur antiken Proportionslehre. Berlin, E. Wasmuth (1918). In-4, IV-66 p. av. 43 pl.
- TIETZE-CONRAT (Erika). — Die Pestsäule am Graben in Wien. Wien, E. Hölzel. In-8, 16 p. av. 9 pl.
Coll. « Oesterreichische Kunstbücher ».
- La Touraine : le château de Chenonceaux sur le Cher. Paris, imp. G. Cadet. In-8, 200 p. av. gravures.
- VAILLAT (L.). — L'Hôtel-Dieu de Beaune. Paris, Carteret. In-16, 31 p. av. 5 pl.
- Les Vieux hôtels de Paris. Le Faubourg Saint-Germain, t. V : Décorations extérieures et intérieures. Notices historiques et descriptives par J. VACQUIER (40 pl., av. 12 p. de texte à 2 coll. ill.). Paris, F. Contet. In-4.
- VIREY (J.). — L'Abbaye de Cluny. Paris, H. Laurens. In-18, 112 p. av. 40 fig. et 2 plans.
Coll. « Petites monographies des grands édifices de la France ».
- WEINGARTNER (J.). — Die Kirchen Innsbrucks : kunstgeschichtlicher Führer. Wien, E. Hölzel & Co. Gr. in-8, VII-72 p. av. fig. et pl.
Coll. « Die Kunst in Tirol ».
- WETZEL (F.). — Islamische Grabbauten in Indien aus der Zeit der Soldatenkaiser (1320-1450). Leipzig, Hinrichs (1919). In-4, IV-112 p. av. 83 p. et 350 fig.
- WONISCH (O.). — Das Benediktinerstift St. Lambrecht in Obersteier. Wien, E. Hölzel & Co. In-8, 18 p. av. 12 pl.
Coll. « Oesterreichische Kunstbücher ».
- IV. — SCULPTURE
- Asiatische Monumental-Plastik. Mit einem Vorwort von Karl WITTH. Berlin, E. Wasmuth. Gr. in-8, 48 p. de fig. av. 114 p. de texte.
Coll. « Ortis pictus ».
- BIERENS DE HAAN (D.). — Het houtsnijwerk in Nederland tijdens de Gothiek en de Renaissance. Met een voorwoord van Jan KALF. 's-Gravenhage, M. Nijhoff. In-4, VIII-183 p. av. 155 pl.
- BOSSELT (R.). — Probleme plastischer Kunst und des Kunstunterrichts. Magdeburg, Peters (1919). In-8, 198 p. av. 139 fig.
- CERADINI (M.). — Corso di disegno per le scuole professionali. Il legno : modelli elementari per i lavoratori del legno. Torino, Soc. edit. internazionale. In-folio, 27 p. av. 100 pl.
- DEHIO (G.) et BEZOLD (G. von). — Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst. Heft XV (20 p. et 20 pl.). Berlin, Wasmuth (1919). In-folio.
- GASCHET (M.-H.). — Manuel de sculpture sur bois. Paris, J.-B. Baillière & fils. In-fol., 350 p. av. 250 fig.
Coll. « Grandes encyclopédies industrielles ».
- GRUYER (P.). — Les Calvaires bretons. Paris, H. Laurens. In-18, 64 p. av. 50 fig.
Coll. « Memoranda : les Visites d'art ».
- KUHN (A.). — Die neuere Plastik von achtzehnhundert bis zur Gegenwart. München, Delphin-Verlag. In-4, 134 p. av. 14 fig. dans le texte et 68 hors texte.
- LECHAT (H.). — La Sculpture grecque. Paris, Payot & Cie. In-16, 160 p.
« Collection Payot ».
- MAILLARD (Élisa). — Les Sculptures de la cathédrale Saint-Pierre de Poitiers. Préface d'André MICHEL. Ouvrage publié sous les auspices de la Société des Antiquaires de l'Ouest. Le Puy-en-Velay, imp. Peyriller, Rouchon et Gamon. In-4, II-181 p. av. 20 fig. et 48 pl.
- Modeleurs et tailleurs de pierre : nos traditions. Paris, éd. de la Douce France. In-4, 37 p. av. fig.
- OLIVIER (P.). — L'ancienne statue romane de Notre-Dame du Puy, Vierge noire miraculeuse : essai d'iconographie critique. Le Puy-en-Velay, Badion-Amant. In-4, 146 p. av. fig.
- PARKES (Kineton). — Sculpture of to-day. Vol. I : America, Great Britain, Japan (XII-252 p. av. fig. hors texte); — vol. II : Continent of Europe (XII-328 p. av. 93 fig. hors texte). London, Chapman & Hall. In-8.
Coll. « Universal Art series ».
- PRÉCHAC (F.). — Le Colosse de Néron, son attitude et ses vicissitudes d'après les textes et les monnaies. Paris, Rollin & Feuardent (1920). In-8, 74 p. av. pl.
- PUNTONI (F.). — Sulla ricomposizione e ricostruzione della cantoria di Giovanni-Pisano. Pisa, Mariotti (1920). In-8, XI-198 p. av. pl.
- RODIN (A.), COOMARASWAMY (A.), HAVELL (E.-B.) et GOLOUBEV (V.). — Sculptures cavaïtes de l'Inde. Bruxelles et Paris, G. van Oest & Cie. In-4, 32 p. av. 47 p.
Coll. « Ars asiatica », vol. III.
- VERMEYLEN (A.). — Geschiedenis der Europeesche plastiek en schilderkunst in middeleeuwen en nieuweren tijd. I : De middeleeuwen (van het begin der chistelijke kunst tot de voltooiing der « Aanbidding van het Lam » in 1432). (Amsterdam, Maatschappij voor goede en goedkoope lectuur). In-8, av. planches.
- ZAYAS (M. de). — African Negro art ; its influence on the modern art. New-York, publ. by the Modern Gallery (1916). In-16, 44 p. av. 32 pl. et 1 carte.

Classement par artistes.

- MARQUAND (A.). — Benedetto and Santi Buglioni. Princeton, Princeton University Press; London, Humphrey Milford; Oxford University Press. In-4, LXVI-223 p. av. 148 fig.
« Princeton monographs in art and archeology ».
- Donatello. [Testo di P. d'ANCONA]. Firenze, Istituto di edizioni artistiche frat. Alinari. In-18, 48 p. de grav. av. 39 p. de texte.
« Piccola collezione d'arte ». Texte en italien, en français et en anglais.
- BURCKHARDT (C.). — Rodin und das plastische Problem. Herausg. vom Basler Kunstverein. Basel, B. Schwabe & Co. In-8, 98 p. av. 32 p. de fig.
- Ignatius Taschner. Herausg. von Ludwig THOMA und A. HEILMEYER. München, A. Langen. In-4, 53 p. av. 119 pl. et v p.
- V. — PEINTURE. — DESSINS
MOSAÏQUES. — VITRAUX
- BASCH-BORDONE (J.). — Kunstmaler und Restaurator: Handbuch der Konservierung und Restaurierung alter Gemälde. Mit einem Anhang über die einschlägigen Vergolderarbeiten. München, G.-D.-W. Callwey. In-8, 119 p.
- BERUETE Y MORET (A. de). — Spanish painting. London, Paris, New-York, « The Studio ». In-4, 36 p. av. 52 pl.
No spécial du « Studio ».
- BARTH (W.). — Basler Wandbilder. Ein Beitrag zum Verständnis zeitgenössischer Kunst. Basel (Helbing & Lichtenhahn). In-4, 25 p. av. 5 pl.
99^e publ. de nouvel an de la « Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigens ».
- 1000 Bilder. Eine Auswahl des Verlaages [F. Hanfstaengl]. München, F. Hanfstaengl. In-8, 375 p. av. fig.
- Black's Dictionary of pictures: a guide to the best work of the best masters, selected and edited by RANDALL DAVIES. London, Black. In-8, VI-191 p.
- BOLTON (T.). — Early American portrait painters in miniature. New-York, F. Fairchild Sherman. In-8, 180 p. av. 16 pl.
- British water-colour painting of to-day. London, Paris, New-York, « The Studio ». In-8, 24 p. av. VIII p. d'introd.
No spécial d'hiver 1921 du « Studio ».
- BYE (A.-E.). — Pots and pans, or studies in still-life painting. Princeton University Press. In-8, XIV-236 p. av. grav..
- CHARPENTIER (J.). — La Peinture anglaise. Paris, La Renaissance du Livre. In-16, 181 p.
« Bibliothèque internationale de critique ».
- Deutsche Bilder. Reihe I (95 p. av. fig.). München, C. Gerber. Gr. in-8.
- DURRIEU (P.). — La Miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne (1415-1530). Ouvrage publié avec le concours de l'Académie

- des Inscriptions (fondation Piot). Paris et Bruxelles, G. van Oest & C^{ie}. In-4, 84 p. av. 103 pl.
- ERRERA (Isabella). — Répertoire des peintures datées. Tome II (920 p.). Bruxelles et Paris, G. van Oest & C^{ie}. In-4.
- FETT (H.). — Norges Malerkunst i middelalderen. Kristiania, A. Cammermeyer, Lars Swanstrom (1917). In-4, 256 p. av. fig. et 5 pl.
- Französische Meister des XVIII. Jahrhunderts. Facsimiles nach Zeichnungen und Aquarellen, mit einer Vorrede von Georg SWARZENSKI. München, Verlag der Marées-Gesellschaft R. Piper & Co. Grand in-folio, 28 planches avec 17 p. de texte in-folio ill. de 1 fig.
Publ. de la « Marées-Gesellschaft ».
- HOURTICQ (L.). — De Poussin à Watteau, ou des origines de l'école parisienne de peinture. Paris, Hachette. In-8, 286 p. av. fig. et 8 pl.
- HUEBNER (F.-M.). — Die neue Malerei in Holland. Leipzig, Klinkhardt & Biermann; Anhem, Van Loghum Slaterus & Visser. Gr. in-8, 119 p. av. 80 pl.
Coll. « Die junge Kunst in Europa », vol. I.
- KLEIN (J.). — Die Gedankenwelt im Salemer Münster. Eine Beschreibung und Erklärung der Bilder im Münster der ehemaligen Cistercienser-Reichsabtei Salmansweil nach der theologisch-historischen Inhalt. Ueberlingen am Bodensee, A. Feyel. Pet. in-8, IV-167 p. av. fig. et pl.
- KLINGSOR (T.-L.). — La Peinture. Paris, F. Rieder & C^{ie}. In-8, 124 p. av. 24 pl.
Coll. « L'Art français depuis vingt ans ».
- KRONTHAL (A.). — Werke der Posener bildenden Kunst. Beiträge zur Heimatkunde über die Deckenbilder des Rathauses in Posen, die Knorr'sche Gemälde « Marktplatz in Posen » und Julius von Minutoli, Louis Sachse und die Posener Stadtansichten des Jahres 1833. Mit einem Anhang: « Minutoli's amtliche Berichte und der Aufstand von 1846 », von Manfred LAUBERT. Berlin et Leipzig, Vereinigung wissenschaftlicher Verleger. In-4, 80 p. av. 13 fig.
- MONNERET DE VILLARD (U.). — Le vetrate del duomo di Milano: ricerche storiche. Milano, Alfieri & Lacroix. 3 vol. in-4: 227 p. av. 190 pl.
- MONT (P. de). — De schilder-kunst in België van 1830-1921. 's-Gravenhague, M. Nijhoff. In-8, XII-258 p. av. 120 pl.
- Quatre-vingts ans de peinture libre (1800-1885). Vingt-huit reproductions, précédées d'une introduction par J.-E. BLANCHE. Paris, Bernheim jeune (1920). In-4, 28 pl. av. 13 p. de texte.
- QUIRICI (C.). — Il Cenacolo di Ponte Capriasca. Lugano, tip. del « Tessin-Touriste » (1919). In-8, IV-16 p. av. 1 fig.

- ROH (F.). — Holländische Malerei. Jena, E. Diederichs. In-4, 335 p. av. 200 fig.
Coll. « Die Kunst in Bildern ».
- SALWEY (J.). — The art of drawing in lead pencil. London, B.-T. Batsford. In-8, 232 p. av. 122 fig.
- SAMARENDRANATH GUPTA. — Les mains dans les fresques d' Ajanta. Traduction d'Andrée KARPÈLÈS. Paris, éd. Bossard. In-18, 34 p. av. 19 fig.
- SCHNITLER (C.-W.). — Malerkunsten i Norge i det attende aarhundrede. Kristiania, Cammermeyer (1920). In-4, 152 p. av. 5 fig.
- SCHUBRING (P.). — Dantes Göttliche Komödie in Zeichnungen deutscher Romantiker. Zum sechshundertsten Todestage des Dichters herausg. Leipzig, K.-W. Hiersemann. In-4, VIII-126 p. av. 59 pl.
- SEABY (Allen-W.). — Drawing for art students and illustrators. London, B.-T. Batsford. In-8, 220 p. av. grav. dans le texte et hors texte.
- SÉRUSIER (P.). — ABC de la peinture. Paris, La Douce France; H. Floury. Pet. in-8, 35 p. av. 1 fig.
- Der Sieg der Farbe. Lief. 3 (5 pl.). Charlottenburg, Photographische Gesellschaft. Gr. in-folio.
- UEDING (P.). — Einführung in das Verständnis der Malerei. I : Die italienische Malerei ; Die altdeutsche Malerei (IX-150 p. av. 30 fig.) ; — II : Die altniederländische Malerei ; Die Malerei des 17. Jahrhunderts ; Vom 17. zum 18. Jahrhundert ; Der Impressionismus ; Der Expressionismus ; Anhang (IV-121 p. av. 13 fig.). Bielefeld, Velhagen & Klasing. 2 vol. in-8.
Coll. « Die Bucherei der Volkshochschule ».
- UHDE-BERNAYS (H.). — Münchener Landschaften im neunzehnten Jahrhundert. München, Delphin-Verlag. Gr. in-8, 158 p. av. 81 grav. dans le texte et hors texte.
- VAN HECKE (P.-G.). — Pour réparer le retard et le malentendu : une explication, illustrée de reproductions de tableaux anciens et modernes. Bruxelles, « Sélection ». In-8, 40 p. av. planches.
« Tracts « Sélections » : études sur l'art nouveau », I.
- Venise ; les maîtres vénitiens du dix-huitième siècle : fac-similés d'après G. Battista Tiepolo, Antonio Canale, Francesco Guardi, Giacomo Guardi, Giambattista Piranesi, Pietro Longhi [Introd. par Campbell DOUGSON]. Paris, éd. G. Crès & C^{ie}. Gr. in-folio, 20 pl. av. 2 p. de texte.
Coll. « Ganymede », publications d'art éditées par la Société Marées, de Munich.
- Venise 1921. Seize reproductions d'après les tableaux de Van Dongen. Texte de Gérard BAUER. Paris, éd. Bernheim jeune. In-4, 16 pl. av. 9 p. de texte.
- VERSCHAËVE (C.). — Uren bevondering voor groote kunstwerken. IV : Rome, Keulen, Florentië (103 p.) ; — V : Memlinc, J. Ruysdael, Rubens, Rembrandt (159 p.). Brugge, Drukkerij-Uitgeverij « Excelsior ». In-8.
- VICAT COLE (R.). — The practice and theory of perspective as applied to pictures ; with a section dealing with its application to architecture. London, Seeley & Co. In-8, VIII-279 p. av. 436 dessins et 36 reprod. de peintures.
- WACHSBERGER (A.). — Stilkritische Studien zur Wandmalerei Chinesisch-Turkestans. Berlin, Osterheld (1916). In-8, V-122 p. av. 51 fig.
- WARTZOLDT (W.). — Deutsche Malerei seit 1870. Leipzig, Quelle & Meyer (1918). In-8, VII-94-36 p. av. 53 fig.
- WILLIAMSON (G.-C.). — The miniature collector. A guide to collectors of old portrait miniatures. London, H. Jenkins. In-8, XII-308 p. av. 33 pl.

Classement par artistes.

- ROESSLER (A.). — Rudolf von Alt. Wien et Leipzig, L. Heidrich. Gr. in-8, 12 p. av. 32 pl.
- ALT (Rudolf von). — Briefe. Mit einem Vorworte von Arthur ROESSLER. Wien et Leipzig, L. Heidrich. Pet. in-8, 42 p.
Coll. « Künstlerbriefe ».
- Les Fresques de Fra Angelico à Saint-Marc de Florence, reproduites en couleurs par André Marty et commentées par André PÉRATÉ. 4^e [et dernière] livr. (pl. XXXIII XLIII av. 23 p. de texte. Paris, Emile-Paul frères. In-folio.
- Giovanni Bellini [Testo di G. FOGOLARI]. Firenze, Istituto di edizioni artistiche frat. Alinari. In-18, 48 p. de grav. av. 55 p. de texte.
« Piccola collezione d'arte ». Texte en italien, en français et en anglais
- FOSCA (F.). — Bonnard. Paris, éd. G. Crès & C^{ie}. Pet. in-8, 65 p. av. 25 pl.
Coll. « Peintres et sculpteurs d'aujourd'hui ».
- BODE (W. von). — Sandro Botticelli. Berlin, Im Propyläen Verlag. In-8 [II-]31 p. av. fig.
- SCHAEFFER (E.). — Sandro Botticelli : ein Profil. Berlin, J. Bard. In-4, III-58 p. av. 88 pl.
- Sandro Botticelli : i disegni per la Divina Commedia di Dante Alighieri. Prefazione di I.-B. SUPINO. Bologna, casa ed. Apollo. In-4, 92 pl. av. 5 p. de texte.
- Sandro Botticelli : Zeichnungen zu Dantes Göttlicher Komödie. Nachbildungen der Originale im Kupferstich-Kabinett zu Berlin und in der Bibliothek des Vatikans, mit einer Einleitung und der Erklärung der Darstellungen herausg. von Fr. LIPPMANN. Berlin, G. Grote. Gr. in-4, 92 pl. av. 80 p. de texte ill. de 24 fig.
- GRELLET (M.-V.). — Eugène Burnand (1850-1921) ; sa vie, son œuvre. Lausanne, éd. Spes. In-8 obl., IV-48 p. av. portrait et 19 pl.

- BERNARD (E.). — Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres. Paris, à la Rénovation artistique. In-16, 100 p.
- Il Correggio [Testo di Pia Roi]. Firenze, Istituto di edizioni artistiche frat. Alinari. In-18, 48 p. de grav. av. 15 p. de texte.
« Piccola collezione d'arte ».
- ROY (M.). — L'Atelier de Jehan Cousin le jeune à Paris entre 1560 et 1580. Sens, Société générale d'édition. In-8, 47 p.
- Il Domenichino. [Testo di Luigi SERRA]. Firenze, Istituto di edizioni artistiche frat. Alinari. In-18, 48 p. de grav. av. 14 p. de texte.
« Piccola collezione d'arte ».
- RÜMANN (A.). — Gustav Doré. Bibliographie der Erstausgaben nebst kurzer Biographie des Künstlers. München, H. Stobbe. Gr. in-8, 39 p.
- FRIEDLENDER (Max). — Albrecht Dürer. Leipzig, Insel-Verlag. In-4, 229 p. av. 115 fig.
Coll. « Deutsche Meister, herausg. von Karl SCHEFFLER und Curt GLASER », vol. I.
- FEISTER (K.). — Der junge Dürer. München, O.-C. Recht. In-4, 44 p. av. 20 pl.
- VAN DEN GHEYN (G.). — L'Art ancien à Gand ; le retable de l'Agneau mystique des frères Van Eyck (Gand, I. Vanderpoorten). In-8, 88 p. av. pl.
- CONWAY (M.). — The Van Eyck and their followers. London, J. Murray. In-4, 552 p. av. 24 pl.
- Il Francia. [Testo di A. MALAGUZZI-VALERI]. Firenze, Istituto di edizioni artistiche frat. Alinari. In-18, 48 p. de grav. av. 16 p. de texte.
« Piccola collezione d'arte ».
- SCHULTHEISS (F.). — Gebhard Fugel. Eine Lebens- und Künstlerskizze. Ulm, Buchhandlung der Süddeutschen Verlags-Anstalt (1920). Gr. in-8, 20 p. av. 1 planche.
- CHASSÉ (C.). — Gauguin et le groupe de Pont-Aven. Paris, H. Floury. Gr. in-8, 92 p. av. 30 fig. et 1 pl.
- Walter Gay : paintings of french interiors, edited by A.-E. GALLATIN. New-York, Dutton & Co. In-4, 50 p.
- BALDASS (L.). — Geertgen van Haarlem. Wien, E. Hölzel. In-8, 22 p. av. 20 pl.
Coll. « Kunst in Holland ». Édité également en hollandais.
- TILD (J.). — Goya. Paris, F. Alcan. In-8, 151 p. av. 16 pl.
Coll. « Art et Esthétique ».
- Mathias Grünewald, der Maler des Isenheimer Altars : Gemälde und Zeichnungen des Meisters, mit einer Einführung von Wilhelm NIEMEYER. Berlin, Furche-Verlag. In-8, 52 p. av. 24 fig. et 10 pl.
Coll. « Furche-Kunstgaben ».
- ZELLEA (J.). — Die Madonna von Stuppach, ein Meisterwerk von Matthias Grünewald : eine Bildeinführung. Bad Mergentheim, K. Ohlin-
gers Nachf. In-8, 15 p. av. 5 fig. et 1 front.
- GELDER (J.-J. de). — Bartholomeus van der Helst. Een studie van zijn werk, zijn levensgeschiedenis, een beschrijvende catalogus van zijn oeuvre, een register en 41 afbeeldingen naar schilderijen. Rotterdam, W.-L. & J. Brusse. In-4, xv-289 p. av. 41 pl.
- Hermann Hendrich : eine deutsche Kunstgabe, mit einem Geleitwort von Günther HOLSTEIN. Berlin, Verlagsanstalt für vaterländische Geschichte und Kunst. Gr. in-8, 5 p. av. 12 pl.
- BENDER (E.). — Das Leben Ferdinand Hodlers. Mit 3 Beiträgen von Hermann BAHR, Robert BREUER und Philipp MODROW. Zürich, Rascher & Cie. In-8, 54 p. av. 16 pl.
- LOOSLI (C.-A.). — Ferdinand Hodler. Beiträge zur Erkenntnis seiner Persönlichkeit und seines Schaffens. Zürich, Rascher & Cie (1918). In-folio, iv-viii-9 p. av. 19 pl.
- LOOSLI (C.-A.). — Ferdinand Hodler. Zürich, Rascher & Cie (1919-1921). In-4, xiv-272 p. et album de 306 pl. av. xii p. de texte.
- LOOSLI (C.-A.). — Ferdinand Hodler : Leben, Werk und Nachlass. Band I (xii-279 p. av. 40 pl.). Bern, R. Suter & Cie. In-4.
- NICOLAS (R.). — Hodlers Weltbedeutung. Bern, A. Francke. In-8, 47 p.
- Zeichnungen Ferdinand Hodlers. Mit Essay von Hermann KESSER und Nachwort von Albert BAUR. Basel, Rhein-Verlag. In-8, 68 p.
- Quelques peintres suisses : Hodler, Burnand, Fontanez, Forestier, Giacometti, Giron, Ihly, Menn, Pahnke, Vibert. Genève, éd. Sonor. In-4, 84 pl. av. 26 p.
- Ingres : collection de 120 dessins classés et mis en ordre par son ami Edouard Gatteaux, membre de l'Institut. Paris, A. Guérinet. In-4, 56 pl.
- ZAHN (L.). — Paul Klee : Leben, Werk, Geist. Potsdam, G. Kiepenheuer (1920). In-8, 88 p. av. grav.
- SUHL (A.). — Max Klinger und die Kunst. München, E.-W. Bonsels & Co Nachf. Gr. in-8, 110 p.
- The work of Laura and Harold Knight. With a foreword by Ernst G. HALTON. London, « The Studio ». In-folio, 8 pl. av. 5 p. de texte.
Coll. « Modern painting », vol. I.
- The work of P.-A. de Laszlo, M. V. O. With a foreword by A.-L. BALDREY. London, « The Studio ». In-folio, 8 pl. av. 5 p. de texte.
Coll. « Modern painting ».
- Marie Laurencin. Vingt-six reproductions de peintures et dessins, précédées d'une étude critique par Roger ALLARD, de notices biographiques et documentaires et d'un portrait inédit de l'auteur dessiné par elle-même et gravé sur bois par L. Demser. Paris, éd. de la « Nouvelle Revue française ». In-16, 14 p. av. 1 fig. et 25 pl.
Coll. « Les Peintres français nouveaux ».

- COQUIOT (G.). — Lautrec ou quinze ans de mœurs parisiennes (1885-1900). Paris, Ollendorff. In-8, 231 p. av. 24 pl.
- Le Fauconnier: vingt-deux reproductions de peintures. Préface de Jules ROMAINS. Amiens, E. Malfère. In-4, 22 pl. av. 22 p. d'introd.
- Coll. « Art français contemporain », vol. I.
- SCHIAPARELLI (A.). — Leonardo ritrattista. Milano, frat. Treves. In-8, 199 p. av. 40 pl.
- Liebermann: eine Auswahl aus dem Lebenswerk des Meisters in 101 Abbildungen, herausg. von Gustav PAULI. Stuttgart et Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt. In-8, xvi p. av. 101 pl.
- Coll. « Klassiker der Kunst ».
- FRIEDLAENDER (W.). — Claude Lorrain. Berlin, Paul Cassirer. Pet. in-4, xiii-256 p. av. 107 fig. dans le texte et hors texte.
- MERCEREAU (A.). — André Lhote. Paris, J. Povolozky & C^{ie}. In-8, 46 p. av. 20 pl.
- Coll. « Quelques peintres ».
- Andrea Mantegna. [Testo di G. PACCHIONI]. Firenze, Istituto di edizioni artistiche frat. Alinari. In-18, 48 p. de grav. av. 15 p. de texte.
- « Piccola collezione d'arte ».
- Jean Marchand. Vingt-six (*sic*) reproductions de peintures et dessins précédées d'une étude critique par René JEAN, de notices biographiques et documentaires et d'un portrait inédit de l'artiste dessiné par lui-même et gravé sur bois par Jules Germain. Paris, éd. de la « Nouvelle Revue française ». In-16, 63 p. av. 2 fig. et 25 pl.
- Coll. « Les Peintres français nouveaux ».
- Masaccio. [Testo di P. d'ANCONA]. Firenze, Istituto di edizioni artistiche frat. Alinari. In-18, 48 p. de grav. av. 20 p. de texte.
- « Piccola collezione d'arte ».
- FLEURET (F.). — L'Art d'aujourd'hui: Robert Mortier. Paris, Action. In-8, 14 p. (non chiffrées) av. 14 planches.
- FRÖBLICH-BUM (Lili). — Parmigianino und der Manierismus. Wien, A. Schroll & Co. In-4, vii 199 p. et 24 pl.
- ROESSLER (A.). — Arthur von Pettenkofen. Wien et Leipzig, L. Heidrich. Gr. in-8, 15 p. avec 26 pl.
- Piero della Francesca. [Testo di A. DEL VITA]. Firenze, Istituto di edizioni artistiche frat. Alinari. In-18, 48 p. de grav. av. 27 p. de texte.
- « Piccola collezione d'arte », Texte en italien, en français et en anglais.
- G.-B. Pittoni [Testo di L. COGGIOLA-PITTONI]. Firenze, Istituto di edizioni artistiche frat. Alinari. In-18, 48 p. de grav. av. 16 p. de texte.
- « Piccola collezione d'arte ».
- Dessins de maîtres français. I: Nicolas Poussin. Cinquante reproductions de Léon Marotte, avec un catalogue par Charles MARTINE. Paris, Helleu & Sergent. In-4, 50 pl. av. 8 p. de texte à 2 col.
- BELTRAMI (L.). — Il cartone di Raffaello Sanzio per l'affresco della « Scuola d'Atene » nella camera della Segnatura in Vaticano. Milano, Alfieri & Lacroix (1920). In-4, 62 p. av. 34 pl.
- OJETTI (U.). — Raffaello e altre leggi. Milano, frat. Treves. In-16, xiii-262 p.
- PELANDI (L.). — Raffaello Sanzio. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche. In-8, av. 31 pl.
- SCRIBANTI (P.-P.-J.). — Raffaello Sanzio e il cattolicesimo. Roma, Ferrari (1920). In-8, xxiv-439 p.
- RAHL (C.). — Briefe. Mit einem Vorwort von Arthur ROESSLER. Wien et Leipzig, L. Heidrich. Pet. in-8, 35 p.
- Coll. « Künstler-Briefe ».
- JAMOT (P.). — Auguste Ravier (1814-1895). Étude critique, suivie de la correspondance de l'artiste. Lyon, Lardanchet. Gr. in-8, 1-205 p. av. 35 pl.
- Guido Reni. [Testo di A. MALAGUZZI-VALERI]. Firenze, Istituto di edizioni artistiche frat. Alinari. In-18, 48 p. de grav. av. 12 p. de texte.
- « Piccola collezione d'arte ».
- RIVIÈRE (G.). — Renoir et ses amis. Paris, H. Floury. In-8, 273 p. av. fig. et 57 pl.
- Alfred Rethel: eine Auswahl aus dem Lebenswerk des Meisters in 147 Abbildungen, herausg. von Josef PONTEN. Stuttgart et Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt. In-4, xvi p. av. front. et 100 pl.
- Coll. « Klassiker der Kunst ».
- Auguste Rodin: dix dessins inédits. Notice d'Albert BESNARD. [Paris], L'Amour de l'Art. In-4, 10 pl. av. 2 p. de texte.
- Christian Rohlf's. (Einleitung von Karl WITTH). Köln, W. Goyert. In-8, 20 p. av. fig.
- Coll. « Buch der Galerie Goyert ».
- Georges Rouault. Trente (*sic*) reproductions de peintures et dessins, précédées d'une étude critique par Michel PUY, de notices biographiques et documentaires et d'un portrait inédit de l'artiste dessiné par lui-même, gravé sur bois par Jules Germain. Paris, éd. de la « Nouvelle Revue française ». In-16, 63 p. av. 2 fig. et 24 pl.
- Coll. « Les Peintres français nouveaux ».
- UHDE (W.). — Henri Rousseau. Dresden, R. Kaemmerer. In-4, 91 p. av. 13 pl.
- Coll. « Künstler der Gegenwart ».
- LESUEUR (F.). — Un peintre blésois: Henri Sauvage. Notice biographique. Blois, Grande Imprimerie (1919). In-4, 40 p. av. pl.
- BELLEUDY (J.). — J.-S. Schnorrb, peintre, graveur et écrivain. [Avignon,] D. Seguin. In-8, 10 p. av. 1 planche.
- SCHUCH (G.). — Briefe. (Von den Erben des Künstlers autorisierte Auswahl-Ausgabe). Mit einem Vorworte von Arthur ROESSLER. Wien et Leipzig, L. Heidrich. Pet. in-8, 43 p.
- Coll. « Künstler-Briefe ».

UEHLI (E.). — Rudolf Steiner als Künstler. Stuttgart, Der Kommende Tag. Gr. in-8, 44 p. av. 8 pl.

« Goetheanum-Bücherei ».

The work of Campbell Taylor, R. O. I. With a foreword by Jessica WALKER STEPHENS. London, « The Studio ». In-folio, 8 pl. av. 7 p. d'introd.

Coll. « Modern painting ».

JÄHNIG (K.-W.). — Tizian. München, H. Schmidt. In-8, 89 p. av. 62 fig.

Coll. « Hugo Schmidts Kunstbreviere », série I.

Wilhelm Trübner : Handzeichnungen, ausgewählt und mit einer Einleitung herausg. von Julius ELIAS. Berlin, Propyläen-Verlag. In-folio, 43 pl. (ou 50 suiv. l'édition) av. 29 p. de texte.

Maurice Utrillo. Vingt-sept reproductions de peintures et dessins précédées d'une étude critique par Francis CARCO, de notices biographiques et documentaires et d'un portrait inédit de l'artiste dessiné par Suzanne Valadon et gravé sur bois par Georges Aubert. Paris, éd. de la « Nouvelle Revue française ». In-16, 16 p. av. 3 fig. et 24 pl.

CURIÈRES (E. des). — Van Dongen. [S. l. n. nom d'édit.]. In-4, xxix p. av. 1 planche en 2 états.

VAN GOGH (V.). — Briefe an Emile Bernard und Paul Gauguin. (Aus dem Französischen übertragen von Louis BELLMONT und Hans GRABER). Basel, B. Schwabe & Co. In-8, 105 p. av. 1 fig. et 13 pl.

DANDRÉ-BARDON. — Carle Van Loo. Aix-en-Provence, éd. Sextia (1920). In-16, 57 p. av. portrait.

VANZYPE (G.). — Jan Vermeer de Delft. Bruxelles et Paris, G. van Oest & C^{ie}. In-4, 76 p. av. 37 pl.

M. de Vlaminck. Trente et une (sic) reproductions de peintures et dessins précédées d'une étude critique par Francis CARCO, de notices biographiques et documentaires et d'un portrait inédit de l'artiste dessiné par lui-même et gravé sur bois par Jules Germain. Paris, éd. de la « Nouvelle Revue française ». In-16, 63 p. av. 4 fig. et 25 pl.

Coll. « Les Peintres français nouveaux ».

HOFFMANN (C.-E.). — Aus dem Leben des Zürcher Malers Ludwig Vogel. Zürich, Schulthess & Co. In-8, iv-80 p. av. 19 pl.

Erich Waske. (Einleitung von Curt BAUERT). Köln, W. Goyert. In-8, 40 p. av. fig.

Coll. « Buch der Galerie Goyert ».

CHAMPION (P.). — Notes critiques sur les vies anciennes d'Antoine Watteau. Paris, Ed. Champion. In-8, 117 p.

GILLET (L.). — Un grand maître du XVIII^e siècle : Watteau. Paris, Plon-Nourrit & C^{ie}. Pet. in-8, v-247 p. av. 1 pl.

BREDT (E.-W.). — Die drei galanten Meister von Valenciennes : Watteau, Pater, Eisen. Band I :

Watteau. Band II : Pater, Eisen. München, H. Schmidt. In-8, 116 et 111 p. av. 106 fig.

Ludwig von Zumbusch : Kunstdrucke aus der « Jugend ». München, Verlag der « Jugend ». 2 albums in-4, de chacun 12 pl. av. 1 p. de texte.

ASPLUND (K.). — Anders Zorn : his life and work. London, Paris, New-York, « The Studio ». In-8, viii-76 p. av. 64 pl.

VI. — GRAVURE. — ARTS DU LIVRE PHOTOGRAPHIE

Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVII^e siècle, par le président BAUDRIER, publiées et continuées par J. BAUDRIER. T. XII (503 p. av. portrait et 118 grav., dont 14 hors texte). Paris, A. Picard. Gr. in-8.

BRAUNGART (R.). — Neue deutsche Gelegenheitsgraphik. Mit einleitendem Text. Folge II (xxviii p. av. 86 pl. et 4 p.). München, F. Hanfstaengl. In-4.

COMTESSE (A.). — L'Ex-libris artistique en Suisse. Paris, H. Daragon. In-8, 26 p. av. 9 fig.

DARAGON (H.). — L'Ex-libris en Russie. Paris, H. Daragon. In-8, 10 p. av. 3 fig.

DELL' ANTONIO (E.). — Die Kunst des Holzschnittens : eine Anleitung zum Ornament-, Relief- und Figuren-Schnitzen. Ravensburg, O. Maier. In-8, 72 p. av. 22 fig. et 16 pl.

FROST HANSEN (P.). — Les Ex-libris modernes danois. Paris, H. Daragon. In-8, 20 p. av. 14 fig.

Das Gelbbuch der Münchener Mappe. München, Hyperionverlag. In-4, 87 p. av. fig. et 7 pl.

Publ. de la « Vereinigung Münchner Graphiker ».

Das graphische Jahr Fritz Gurlitt. Berlin, F. Gurlitt. In-4, 150-11-80 p. av. fig.

Graphik moderner Künstler. Graphique contemporaine. Modern etchings. Text von Fritz HANSEN und Franz SERVAES, nebst einem Beitrag von Hans MACKOWSKY zu Börner-Rubens' Früchtekranz. Charlottenburg, Grauert & Zink. In-8, 384 p. av. grav.

GUSMAN (P.). — La Gravure française au XVIII^e siècle. Paris, Ch. Massin. In-4, 25 p. av. 44 pl.

LAGERSTRÖM (H.). — Svensk bokkonst : studier och anteckningar över särdragen ; svensk bokstavs form och svenskt trytryck. Stockholm, Lagerström (1920). In-4, 178 p. av. 140 fig.

MAIER (L. de). — L'Ex-libris héraldique grec. Paris, H. Daragon. In-8, 18 p. av. 6 fig.

Medieval ornamental alphabets and numerals : a selection of 40 plates from « Shaw's alphabets, numerals and devices of the Middle ages ». London. In-8, 40 pl.

PAYNE (A.-E.). — Lettering : a handbook for artists, architects, designers, signwriters and craftsmen. London, B.-T. Batsford. In-8, 48 p. av. 20 pl.

ROTTINGER (H.). — Beiträge zur Geschichte des sächsischen Holzschnittes (Cranach, Brosamer, der Meister M. S., Jakob Lucius aus Kronstadt). Strassburg, J.-H.-E. Heitz. In-8, 104 p. av. 10 pl.

Coll. « Studien zur deutschen Kunstgeschichte ».

STRUCK (H.). — Die Radierung im schönen Buche. Berlin, Euphorien Verlag. In-4, 24 p.

TALLBERG (A.). — Vår moderna konstgraphik, 1895-1920. Stockholm, Norstedt (1920). In-8, 152 p. av. pl.

VALOTAIRE (M.). — L'Art de l'ex-libris en France. Paris, H. Daragon. In-8, 40 p. av. fig. et 1 pl.

WESTHEIM (P.). — Das Holzschnittbuch. Potsdam, Kiepenheuer. In-4, 191 p. av. 144 grav. dans le texte et hors texte.

Zeitgenossen Chodowieckis. Lose Blätter schweizerischer Kunst. Basel, Der Rhein-Verlag. In-8, 82 p. av. fig.

Classement par artistes.

Frank Brangwyn : zwanzig graphische Arbeiten. Herausg. und eingeleitet von A.-S. LEVETUS. Wien, A. Wolf. In-folio, 20 pl. av. 4 p. de texte.

Max Bruning-Mappe. Leipzig, F. Schönemann. In-folio, 10 pl.

Jacomo (Jaques) (*sic*) Callot : Balli di sfessania (24 pl.); Die Balli von Jaques Callot. Ein Essay, von Victor MANHEIMER (65 p.). Potsdam, G. Kiepenheuer. In-8.

Daniel Chodowiecki : Kupferstiche aus dem Nachlass des Meisters in Verbindung mit seiner Erben ausgewählt und herausg. von Thomas MUCHALL-VIEBROOK. München, Holbein-Verlag. In-4, 25 pl. av. 8 p.

Honoré Daumier : Lithographien, 1852-1860. Herausg. von Ed. FUCHS. München. A. Langen. In-folio, 32 p. av. 19 fig. et 32 pl.

Albrecht Dürer : Das Marienleben. Eine Holzschnittfolge. Leipzig, Insel-Verlag. In-8, 20 pl. av. 4 p. de texte.

Coll. « Insel-Bücherei ».

Francisco Goya y Lucientes : Los desastres de la guerra. 82 Faksimile-Wiedergaben in Kupfertiefdruck nach den Vorzugsdrucken des Kupferstichkabinetts in Berlin. herausg. von Hugo KEHRER. München, H. Schmidt. In-4, 82 pl. av. 13 p. de texte.

HARDIE (M.). — The etched work of W. Lee-Hankey, R. E., from 1904 to 1920. London. In-4, XIV-97 p. av. 187 grav.

DELTEIL (Loys). — Le Peintre-graveur illustré. Tome XII : Gustave Leheutere. Paris, l'auteur. In-4 non paginé, av. reproductions et 1 eau-forte originale hors texte.

BRIEGER (L.). — Hans Meid. Berlin, Neue Kunsthandlung. In-8, 48 p. av. 32 fig.

Coll. « Graphiker der Gegenwart ».

DODGSON (Campbell). — The etchings of Char-

les Meryon. London, « The Studio ». In-8, 28 p. av. 47 pl.

Willi Münch-Khe : Verzeichnis der Radierungen und Steindrucke, nebst einem Vorwort von J.-A. BERINGER. Dresden, E. Richter. In-4, 26 p. av. fig. et 1 pl.

Selected etchings by Piranesi. With an introduction by C.-H. REILLY. London. 2 vol. in-8 : 100 planches, av. XVI et VIII p. d'introd.

MORAZZONI (G.). — G. B. Piranesi, architetto e incisore (1720-1778) : notizie biografiche. Milano, Alfieri & Lacroix. In-4, 84 p. av. 100 pl.

MUÑOZ (A.). — G. B. Piranesi ; con prospetto bibliografico e un indice di tutte le opere incise da G. B. Piranesi. Milano, Bestetti & Tumminelli. In-4, 37 p. av. 76 pl.

HOFFMANN (W.). — Ludwig Richter als Radierer. Berlin, D. Reimer. In-4, 80 p. av. 51 fig.

Max Slevogts graphische Kunst. Herausg. von Emil WALDMANN. Dresden, E. Arnold. In-4, 24 p. av. 96 pl.

Coll. « Arnold's graphische Bücher ».

T. Sturge More. With an introduction by Cecil FRENCH. London. In-4, 14 pl. av. texte.

Coll. « Modern Woodcutters ».

Edward Wadsworth. With an introduction by O. Raymond DREY. London. In-4, 14 pl. av. texte.

Coll. « Modern woodcutters ».

WELTI (J.). — Vergleichende Studien über das Verhältnis des Radierers Albert Welti zu Richter, Neureuther, Schwind und Klinger als Vertreter der deutsch-romantischen Kunst des 19. Jahrhunderts. Bern, Neukomm & Zimmermann. In-8, IV-98 p.

VII. — NUMISMATIQUE. — HÉRALDIQUE SIGILLOGRAPHIE

BOZZELLI-MANIERI (G.). — Nozioni di araldica e dizionario del blasone. Casalmonteferreto, frat. Marescalchi. In-16, 58 p. av. fig.

DAVENPORT (C.). — British heraldry. London. In-8, VIII-222 p. av. 210 fig.

GARCIA CARRAFFA (A.-A.). — Encyclopedia heráldica y genealogía hispano-americana. II (183 p. av. pl.). Madrid, imp. Mazo (1920). In-4.

Le Grand Armorial de la Toison d'Or. [Reprod. fac-simile en couleurs du manuscrit d'Anthoine de Beaulaincourt exécuté sur l'ordre de l'empereur Charles-Quint. Préf. par Hippolyte VERLY]. Lille, Leleu (Paris, F. de Nobele). In-4 oblong, 312 armoiries en couleurs av. 31 p. de texte à 2 col. et 7 p. d'introd. (non chiffrées).

HEUPGEN (P.). — Armoiries bien wallonnes [Mons, s. n. d'éd.]. In-8, 4 p.

HOGARTH (D.-Y.). — Hittite seals. With particular reference to the Ashmolean collection. London. In-4, IX-108 p. av. fig. et 10 pl.

JOHNSON (Stanley C.). — The medal collector : a guide to naval, military, air-force and civil

- medals and ribbons. London, H. Jenkins. In-8, 320 p. av. fig. et 8 pl.
- MARTIN (J.) et MEURGEY (J.). — Armorial du pays de Tournus : recueil d'armoiries des familles nobles et bourgeoises de l'abbaye et de la ville de Tournus, de l'abbaye de La Ferté-sur-Grosne, de l'archiprêtré de Lancharre et de la chatellenie de Brancion. Paris, E. Champion (1920). In-8, 361 p.
- POSSE (O.). — Die Siegel des Adels der Wettiner Lande bis zum Jahre 1500. V (VII-110 p. av. 48 pl.). Dresden, Baensch (1917). In-4.
- RATINCKX (J.). — De Romeinsche munt beschouwd als kunstvoortbrengsel van af haar ontstaan tot haar verval. [Antwerpen, Buerbaum Vander Goten, 1920]. In-8. VIII-110 p. av. 750 fig.
- STAEHELIN (W.-R.). — Wappenbuch der Stadt Basel. Unter den Auspizien der historischen und antiquarischen Gesellschaft in Basel herausg. Teil I, Folge 4 (11 p. av. 50 pl.). Basel, Helbing & Lichtenhahn. In-4.
- VIII. — ART APPLIQUÉ
CURIOSITÉ
- AJALBERT (J.). — Le Bouquet de Beauvais, ou deux années à la Manufacture nationale de tapisseries (1917-1919). Paris, E. Flammarion. In-16, 284 p.
- Alexander Koch's Handbuch neuzeitlicher Wohnungskultur: Herrenzimmer (6 p. av. 192 p. de fig. et 2 p.). Darmstadt, A. Koch. In-4.
- Broderies chinoises. I^{re} série (8 pl. dont 1 double). Paris, H. Ernst. In-4.
- BURGESS (F.-W.). — Silver, pewter, Sheffield plate. London. In-8, xvi-304 p. av. 85 fig.
- CHRIST (H.). — Ludwigsburger Porzellanfiguren. Stuttgart et Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt. In-4, 61 p. av. fig. et 120 p. de fig.
Coll. « Bücher der Kunstsammlungen des Württembergischen Staates », vol. I.
- CHRISTIE (Mrs Archibald). — Samplers and sitches; a handbook of the embroiderer's art. London, B.-T. Batsford. In-4, av. 263 fig. et 1 pl.
- DECS (K.-O.). — Die Geschichte der Porzellanfabrik zu Tettau und die Beziehungen Alexander von Humboldts zur Porzellanindustrie. Saalfeld in Thüringen. Wiedemannsche Druckerei. Gr. in-8, III-64 p. av. 8 pl.
Coll. « Hammer und Ambos ».
- Fiori di ricami nuovamente posti in luce sui quali sono varii et diversi disegni di lavori, come merli, bauari, manichetti e altre sorte di opere che al presente sono in uso, utilissimo ad ogni stato di donne. Siena, appresso Matteo Fiorini, MDCIV. Milano, U. Hoepli. In-4.
Reproduction photographique de cette ancienne édition.
- Giardinetto novo di punti tagliati, e groppati per esercizio e ornamento delle donne. Venezia, appresso Matthio Pagan in Frezzaria, MDL. Milano, U. Hoepli. In-4.
Reproduction photographique de cette ancienne édition.
- GRAYDON STANNUS (Mrs). — Old Irish glass. London, « The Connoisseur ». In-8, 115 p. av. grav.
« The Connoisseur series of books for collectors ».
- HINTZE (E.). — Nürnberger Zinn. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. In-8, VIII-22 p.
- HINTZE (E.). — Nürnberger Zinngiesser. Leipzig, K.-W. Hiersemann. In-4, VIII-175 p. av. 341 dessins de marques.
Coll. « Die deutschen Zinngiesser und ihre Marken ».
- HINTZE (E.). — Sächsische Zinngiesser. Leipzig, K.-W. Hiersemann. In-4, XI-345 p. 1531 dessins de marques.
Coll. « Die deutschen Zinngiesser und ihre Marken », vol. I.
- KENDRICK (A.-F.), PESEL (Louisa F.) et NEWBERRY (E.-W.). — A book of old embroidery. London, Paris, New-York, « The Studio ». In-8, 40 p. av. 88 pl.
N^o spécial du « Studio ».
- LEVERING (G.). — Porzellanmalerei. Geschichte und Technik: Anleitung für Anfänger. Ravensburg, O. Maier. In-8, 93 p. av. fig.
- MARQUET DE VASSELLOT (J.-J.). — Les Émaux limousins de la fin du x^{ve} siècle et de la première partie du xvi^e: étude sur Nardon Pénicaud et ses contemporains. Paris, A. Picard. Pet. in-4, 412 p., et album de 85 pl.
- MASSÉ (H.-J.-L.-J.). — The pewter collector: a guide to English pewter, with some reference to foreign work. London, H. Jenkins. In-8, 314 p. av. 16 pl.
- MONOD (L.). — Le Prix des estampes anciennes et modernes. Prix atteints dans les ventes; suites et états; biographies et bibliographies. T. II (David d'Angers-De Gouy) (286 p.). Paris, éd. A. Morancé. In-8.
- MOUFANG (N.). — Die grossherzogliche Majolika-Manufaktur in Karlsruhe. Heidelberg, Winter (1920). In-8, 256 p. av. pl.
- MOUREY (G.). — Essai sur l'art décoratif français moderne. Paris, Ollendorff. Pet. in-8, 199 p. av. 24 pl.
- Die Olmützer Kunstuhr. Olmütz, R. Adolph & J. Ketzer. Pet. in-8, 21 p.
- PAZAUER (G.-E.). — Steingut: Formgebung und Geschichte. Stuttgart, J. Hoffmann. In-4, 62 col. av. 7 fig., VI p. et 55 pl.
- REIMPELL (W.). — Geschichte der babylonischen und assyrischen Kleidung. Herausg. von Eduard MEYER. Berlin, K. Curtius. In-4, XII-82 p. av. 10 pl.
- RIESEBIETER (O.). — Die deutschen Fayencen des 17. und 18. Jahrhunderts. Lief. 1: Süddeutschland; Die Fabriken des unteren Mains

- (60 p. av. 64 fig.); — Lief. 7: Marken deutscher Fayencen des 17. und 18. Jahrhunderts (55 p. de fig.). Leipzig, Klinkhardt & Biermann. In-4.
- RIVIÈRE (H.). — La Céramique dans l'art d'Extrême-Orient. Recueil de cent planches en couleurs reproduisant les plus belles pièces originales choisies dans les musées et les collections privées françaises et étrangères. Préface de Charles VIGNIER. 1^{re} livraison (25 pl. av. notices). Paris, Lib. centrale des Beaux-Arts. In-folio.
Il paraîtra 4 livraisons semblables.
- ROCHE (O.). — Les Meubles de la Chine. Paris, A. Calavas. In-4, 54 pl. av. 8 p. de texte.
- ROSENBERG (A.). — Geschichte des Kostüms. Lief. 25-28 (88 p. av. 40 pl.). Berlin, E. Wasmuth. In-4.
- Silver A. B. C. Auction sales records, with full descriptions and prices for the year 1920 of old English silver sold at Christie's sale rooms, compiled by Alfred-J. ABBEY. London. In-8, x-128 p.
- VAILLAT (L.). — Le Décor de la vie. Paris, La Renaissance du livre. In-16, 271 p.
- The Welsh book-plates in the collection of sir Evan Davies Jones, Bart., M. P. of Pentower, Fishguard: a catalogue, with biographical and descriptive notes by Herbert M. VAUGHAN. London. In-8, xxiv-151 p. av. 8 grav.
- UNGERER (A.). — L'Horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg. Toulouse, E. Privat (1920). In-4, 8 p. av. gravures.
« Comptes rendus du Congrès international des mathématiciens. Strasbourg, 22-30 septembre ».
- ZWEIG (Marianne). — Wiener Bürgermöbel aus Theresianischer und Josephinischer Zeit (1740-1790). Wien, A. Schroll & Co. In-4, 30 p. av. 7 fig. et 91 pl.
- IX. — MUSÉES. — COLLECTIONS EXPOSITIONS
- GAUFFIN (A.). — Kulturmuser och museumskultur. Stockholm, Norstedt. In-8, 94 p.
- LUGT (F.). — Les Marques de collections de dessins et d'estampes ... avec des notices historiques sur les collectionneurs, les collections, les ventes, les marchands et éditeurs. Amsterdam, Vereenigde drukkerijen. Gr. in-8, xi-594 p. av. 3026 marques.
- Allemagne.
- Führer durch die staatlichen Museen zu Berlin. Die Schausammlung des Münzkabinetts im Kaiser-Friedrich-Museum. Berlin, Reimer (1919). In-8, 572 p.
- Staatliche Museen zu Berlin. Mitteilungen aus der ägyptischen Sammlung. Band III: Die Musikinstrumente des alten Aegyptens, von Curt SACHS (92 p. av. 121 fig. et 11 pl.). Berlin, K. Curtius. In-4.
- Handbücher der kgl. Museen zu Berlin. Die flämische Malerei des XVII. Jahrhunderts, von R. OLDENBOURG. Berlin, Reimer (1918). In-8, 211 p. av. 93 fig.
- Il museo di Berlino: 40 tavole a colori, con testo di Angelo PINETTI. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche. In-4, 40 pl. av. 40 notices et viii p. d'introd.
- Staatliche Museen zu Berlin. Zeichnungen alter Meister im staatlichen Kupferstichkabinett. Die deutschen Meister. Im Auftrage des Generaldirektors herausg. von Max-J. FRIEDLÄNDER. Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen, mit 193 Lichtdrucktafeln bearbeitet von Elfried BOCK. Berlin, J. Bard. In-4: vii-375 p. à 2 col., et album de 193 pl.
- LUSCHAN (F. von). — Veröffentlichungen aus dem Museum für Völkerkunde [zu Berlin]: Die Altertümer von Benin. Berlin, Reimer (1919). In-4, xii-522-xxvi p. av. 889 fig. et 129 pl.
- SCHEFFLER (K.). — Berliner Museumskrieg. Berlin, B. Cassirer. In-8, 211 p.
- SCHILLER (A.). — Führer durch das städtische Museum zu Bunzlau. Bunzlau, Magistrat. Pet. in-8, 16 p.
- Städel-Jahrbuch. Herausg. von Georg SWARZENSKI und Alfred WOLTERS. Band I, 1921 (214 p. av. 260 fig. dans le texte et hors texte). Frankfurt a. M., Frankfurter Verlags-Anstalt. In-4.
- BROMIG (G.). — Meisterwerke unserer Kunsthalle, besprechen für Jedermann. Hamburg, Hanseatischer Kunstverlag. Pet. in-8, 80 p. av. 6 pl.
- Führer durch die Sammlungen des Roemer Museums in Hildesheim. Hildesheim (1919). In-8, 40 p. av. 23 fig.
- Alte Meister aus dem Besitze der Galerie Goyert. Köln, Goyert. Gr. in-8, 40 feuilles av. fig.
- LÜTHGEN (E.). — Rheinische Kunst des Mittelalters aus Kölner Privatbesitz. Bonn et Leipzig, K. Schroeder. Gr. in-8, viii-111 p.
Coll. « Forschungen zur Kunstgeschichte Westeuropas », vol. I.
- HEYNE (Hildegard). — Leipziger Museumführer: Museum der bildenden Künste zu Leipzig. I: Gemälde der Gegenwart und des 19. Jahrhunderts. Zugleich Anleitung zum Verständnis künstlerischer Werke (103 p. av. 7 planches et 2 plans). Leipzig, H. Haessel. In-8.
- Kaiser Friedrich Museum der Stadt Magdeburg. Museumshefte 44-51 (von Th. VOLBEHR und W. GREISCHEL). Magdeburg, A. Wohlfeld. In-8, av. fig.
- Kataloge des römisch-germanischen Central-Museums [in Mainz]. Nr. 9: Metallarbeiten des christlichen Kultes in der Spätantike und im frühen Mittelalter, von W.-F. VOLBACH. Mainz (L. Wilckens). In-8, 95 p. av. 6 fig. et 8 pl.
- JOSEPHI (W.). — Die Prunkräume im Schlossmuseum. Mit einer Geschichte des Schweriner

- Schlosses. Schwerin, Museums-Verwaltung. In-8, 23 p.
Coll. « Führer durch des Mecklenburgische Landesmuseum in Schwerin », vol. I.
- Deutsche Einbandkunst. Ausstellung des Jakob Krauss-Bundes, Vereinigung deutscher Kunstbuchbinder im Weissen Saal des Schlossmuseums zu Berlin, September-Oktober 1921. Herausg. vom Jakob Krauss-Bund durch Ernst COLLIN. Berlin-Steglitz, E. Collin. Gr. in-8, 91 p. av. 1 front.
- Festschrift zur Wander-Ausstellung der neudeutschen Künstlergilden, herausg. von Willi GEISSLER (Hartenstein in Salt, Greifenverlag). Pet. in-8, 57 p. av. fig.
- Autriche.*
- Sammlung von alten Oelgemälden gotischen und barocken Holzsulpturen, Zinn, Jagdwaffen, oesterreichischer Volkskunst aus ehemalig kaiserlichen Fondsbesitze. Teil I (67 p. av. 6 pl.). Wien, Versteigerungsamt Dorotheum. Gr. in-8.
Catalogue de vente; vente du 10 au 14 octobre 1921.
- ZIMMERMANN (H.), HANDLIRSCH (A.) et SMITAL (O.). — Die beiden Hofmuseen und die Hofbibliothek; der Werdegang der Sammlungen, ihre Eigenart und Bedeutung. Wien, Halm & Goldmann (1920). In-8, 110 p.
- ZWEIG (Marianne). — Das Wiener Hofmobiliendepot. Wien, E. Hölzel & Co. In-8, 14 p. av. 10 p.
Coll. « Oesterreichische Kunstbücher ».
- BALDASS (L.). — Holbeins Bildnisse im kunsthistorischen Museum. Wien, J. Bard. In-16, 11-21 p. av. 8 fig.
Coll. « Meisterwerke in Wien ».
- Die Wiener Gobelins-Sammlung Amtliche Ausgabe. [Herausg.: Ludwig von BALDASS]. Wien, E. Hölzel. In-folio, 300 pl. av. texte.
- REICHEL (A.). — Die Handzeichnungen der Albertina. I: Einführung (20 p. av. 10 pl.). Wien, E. Hölzel & Co. In-8.
Coll. « Oesterreichische Kunstbücher ».
- Rubens: Zeichnungen der Wiener Albertina in zwölf Faksimiledrucken; eingeleitet von Gustav GLÜCK. München, Verlag der Marées-Gesellschaft, R. Piper & Co. Gr. in-folio, 13 pl., av. 15 p. de texte in-folio ill. d'1 pl.
- TIETZE-CONRAT (Erika). — Die Bronzen der fürstlich Liechtensteinschen Kunstkammer. Wien, A. Schroll (1918). In-4, 96 p. av. 75 fig.
- Belgique.*
- La Peinture en Belgique. Livr. I (5 planches en couleurs). Bruxelles, Editions d'art. In-4.
- Le Gallerie del Belgio: 50 capolavori dei musei di Brusselle, Anversa, Bruges, con introduzione e testo di H. Vos. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche. In-4, 50 pl. av. 50 notices.
- Musée communal d'Ixelles. Catalogue, par Émile MEUNIER (Bruxelles, imp. Huysmans sœurs). In-8, 523 p.
- TOURNEUR (V.). — Catalogue des monnaies et des médailles napoléoniennes du Cabinet des médailles de la Bibliothèque royale de Belgique exposées à l'occasion du centenaire de la mort de Napoléon (mai-novembre 1921). Bruxelles, V^{ve} Monnon. In-8, 90 p.
- Espagne.*
- CALVERT (A.-F.). — The Spanish royal tapestries. London. In-8, xxiii-67 p. av. 277 grav.
- GARCIA ROMERO (F.). — Catálogo de los incunables ejistentes en la biblioteca de la Real Academia de la historia. Madrid, Reus. In-4, 182 p. av. 16 pl.
- États-Unis d'Amérique.*
- GILMAN (B.-I.). — Museum of fine arts, 1870-1920. Boston, Museum of fine arts. In-8, 39 p. av. 25 fig.
- The Metropolitan Museum of Art. Papers. Vol. I, part I: Bas-reliefs from the temple of Rameses I at Abydos, by Herbert E. WINLOCK. New-York. In-4, 54 p. av. 11 pl.
- The Metropolitan Museum of art. Theban tomb series. II: The tomb of Antefoker, vizier of Sesostries I, and of his wife Senet (n° 60). New-York (1920). Gr. in-folio, 1v-40 p. av. 48 pl.
- Official catalogue. Exhibition of Swiss art from 1850 to 1920 (in the United States of America 1921-1922) under the protectorate of his Exc. the Swiss minister in Washington and under the auspices of the Brooklyn Museum. Introduction by William Henry Fox. Preface by Paul GANZ. Genève, Fr. Boissonnas. In-8, i-iv-viii-116 p. av. grav.
- France.*
- Les Accroissements des Musées nationaux français. Recueil annuel publié par les soins de Henri RIVIÈRE. T. III: Le Musée du Louvre en 1920; dons, legs et acquisitions. Notices par les conservateurs et les conservateurs-adjoints du Musée du Louvre (50 pl. av. notices et 3 p. de tables, plus 2 p. d'additions et corrections aux tomes I et II). Paris et New-York, Demotte. In-4.
- GALBRUN (C.). — Deux heures au Musée du Louvre: itinéraire. Paris, A. Colin. In-16, 16 pl. av. 16 fig. et 3 plans.
- Catalogue des cylindres, cachets et pierres gravées de style oriental du Musée du Louvre, par Louis DELAPORTE. I: Fouilles et missions (viii-96 p. av. 66 pl.). Paris, Hachette. In-folio.
- Musée du Louvre. Les Dessins de Michel-Ange, par Louis DEMONTS. Paris, éd. A. Morancé. In-8, 18 pl. av. 16 p. de texte.
Coll. « Documents d'art ». Édité également en anglais.

- Musée du Louvre, La Céramique chinoise, par J.-J. MARQUET DE VASSELLOT et M^{lle} M.-J. BALLOT. I: De l'époque des Han à l'époque des Ming (206 av. J.-C. 1643) (40 pl. av. 32 p. de texte ill. de reprod. de marques); — II: De l'époque de K'ang-hi à nos jours (1662-1911) (44 pl. av. 32 p. de texte ill. de reprod. de marques). Paris, éd. A. Morancé. In-8.
Coll. « Documents d'art ».
- Bibliothèque Nationale. Nouvelles acquisitions du département des manuscrits pendant les années 1918-1920: inventaire sommaire. Paris, éd. E. Leroux. In-8, 44 p.
- Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes. Un siècle d'histoire de France par l'estampe (1770-1871): Collection De Winck. Inventaire analytique par MM. Marcel AUBERT et Marcel ROUX. T. III: La Législative et la Convention (VIII-773 p. av. 26 pl.). Paris, Imp. Nationale. Gr. in-8.
- Catalogue des ouvrages relatifs aux beaux-arts du Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale (série Y) (par F. COURBOIN). T. I (XI-372 p.). Paris, Ed. Champion. In-8.
« Archives de l'art français », nouv. période, t. II.
- DUMONTHIER (E.). — Mobilier national de France. Les Tapisseries d'ameublement d'après les cartons de François Casanova, Manufacture royale de Beauvais, XVIII^e siècle. Paris, éd. A. Morancé. In-8, 56 pl. av. 15 p. de texte.
Coll. « Documents d'art ».
- DUMONTHIER (E.). — Mobilier national. Les Sièges de Jacob frères, époque du Directoire et du Consulat. Paris, éd. A. Morancé. In-8, 42 pl. av. 15 p. de texte.
Coll. « Documents d'art ».
- Union centrale des Arts décoratifs. 23^e série: Décorations intérieures, panneaux des époques Louis XVI — Directoire. Paris, A. Guérinet. In-4, 56 pl.
- Le Mobilier classé par styles, depuis le XV^e siècle jusqu'au I^{er} Empire inclus, au Musée des Arts décoratifs. Paris, A. Guérinet. In-4, 136 pl.
- Ville de Paris. Bibliothèque municipale du XVI^e arrondissement. Collection Parent de Rosan: inventaire des estampes. T. I (n^{os} 1 à 85) par M^{me} M. MORAND-VÉREL et M^{lle} DUPORTAL, sous la direction de M. Ernest COYECQUE (XXXII-635 p.). Paris, Plon-Nourrit & C^{ie}. In-8.
- AUDE (E.). — Le Musée d'Aix-en-Provence. Paris, H. Laurens. In-18, 64 p. av. 52 fig.
Coll. « Memoranda: Collections publiques de France ».
- Le Mobilier au palais de Fontainebleau. Paris, A. Guérinet. In-4, 52 pl.
- Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Musée national Adrien Dubouché de Limoges. Les Émaux. Catalogue des pièces composant la collection: émaux champlevés; émaux peints, rédigé par M. A. LOUVRIER DE LAJOLAIS. Limoges, Ducourtieux & Gout (1919). In-16, VIII-96 p.
- Catalogue illustré du Musée des antiquités nationales au château de Saint-Germain-en-Laye, par Salomon REINACH. T. II (364 p. av. 191 fig.). Paris, Musées nationaux, palais du Louvre. In-8.
- Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Musée céramique de Sèvres. Guide illustré par Georges PAPILLON, revu et mis à jour par Maurice SAVREUX. Paris, H. Laurens. In-8, 245 p. av. 24 pl.
- Catalogue du Musée archéologique de la Société polymathique du Morbihan. Vannes, imp. Galles. In-8, 179 p. av. 12 pl.
- PERDRIZET (P.). — Les Terres cuites grecques d'Égypte de la collection Fouquet. Paris, Nancy et Strasbourg, Berger-Levrault. In-4, XXXIV-180 p. av. 38 fig., et album de 126 pl.
- Reproductions de dessins de maîtres. Collection Jean Mison. I (10 pl. gr. in-folio, avec notices pet. in-4, et introd. pet. in-4 de 5 p. par Jean-Louis VAUDOYER). S. l. n. d. [Paris, Lafuma].
- Salons d'architecture 1921 (Société des Artistes français et Société Nationale des Beaux-Arts). Paris, Ch. Massin. In-4, 96 p.
- Exposition d'œuvres de J.-F. Fragonard, organisée sous le haut patronage de l'État au profit du Musée Fragonard à Grasse. Catalogue, 7 juin-10 juillet 1921. Musée des Arts décoratifs, pavillon de Marsan, palais du Louvre. In-16, 71 p. av. 92 pl.
- Musée Galliera. Exposition du décor moderne de l'horlogerie et de la bijouterie. Section d'enseignement, section rétrospective [6 juin au 30 septembre] 1921. [Catalogue]. In-16, 63 p. av. 8 pl.
- Exposition des artistes russes à Paris en 1921, organisée par les membres et exposants de la Société Mir Isskousstva (Monde artiste) à la galerie « La Boétie » [juin 1921]. [Texte par Arsène ALEXANDRE, Léonce BÉNÉDITE, Léon DESHAIRS, Louis RÉAU, Denis ROCHE, Louis VAUXCELLES]. Edition « L'Art russe », Alexandre Kogan; section de Paris, 7, rue Zola. In-4, 18 p. (non chiffrées) av. vignettes et 16 pl.
- Société russe d'histoire et d'art. Exposition russe d'art ancien et moderne: peinture, sculpture, dessins des maîtres anciens, émaux, tapisseries, meubles. [Paris, galerie Devambez, 10-28 décembre 1921]. Catalogue, av. préf. de Maurice PALÉOLOGUE, Louis RÉAU, Georges LOUKOMSKY. [Paris,] éd. « Helikon ». In-18, 31 p. av. 24 grav. hors texte.
- Exposition de la Société des peintres-graveurs tchéco-slovaques « Hollar ». Paris, novembre 1921, Cercle de la Librairie, boul. St-Germain (Prague, imp. « Graphia »). In-8, 26 p. (non chiffrées) av. 2 fig.
- Bibliothèque de la Ville de Lyon. Exposition de manuscrits à peintures du VI^e au XVII^e siècle.

- Catalogue descriptif par M. l'abbé V. LEROQUAIS. Lyon (1920). In-4, iv-48 p. av. 56 pl.
- Société académique du Puy et de la Haute-Loire.... Exposition archéologique et artistique, 23 mars-10 avril 1921, ancien palais épiscopal, place du Fort. Le Culte de la Vierge Noire du Puy; les Jubilés de Notre-Dame; le Vieux Puy; Beaux-Arts; Mobilier; Industries d'art; la Dentelle du Puy; les Anciens costumes locaux; le Velay à la Grande Guerre. Catalogue. Le Puy-en-Velay, impr. Peyriller, Rouchon & Gamon. In-16, 127 p. av. gravures.
- Société des Amis de Versailles,... Exposition au château de Versailles de tableaux, sculptures et tapisseries ayant décoré autrefois les Palais et le Parc de la Résidence Royale. In-8, 50 p. av. fig. et 9 pl.
- Grande-Bretagne.*
- Catalogue of western manuscripts in the old royal and King's collections in the British Museum, by sir George F. WARNER and J.-P. GILSON. London, British Museum. 4 vol. in-4, av. 125 pl.
- British Museum. Schools of illuminations: reproductions from manuscripts in the British Museum. Part III: English, a. D. 1300 to 1500 (16 pl. av. 9 p. de texte). London, British Museum. In-folio.
- British Museum. Catalogue of books printed in the 15th century now in the British Museum. Part IV: Italy: Subiaco and Rome (xvi-155 p. av. 13 pl.), London, British Museum. In-4.
- British Museum. Chinese pottery statue of a Loan, described by R.-L. HOBSON. London, British Museum (1920). In-4, 8 p. av. 1 pl.
- Victoria and Albert Museum. Indian drawings: twelve Mogul paintings of the school of Humāyūn (16th century) illustrating the Romance of Amir Hamzah. Text by C. STANLEY CLARKE. London, Victoria and Albert Museum. In-4, 12 pl. av. 4 p.
- Victoria and Albert Museum. Catalogue of textiles from Burying-grounds in Egypt, by A.-F. KENDRICK. Vol. I: Greco-Roman period (142 p. av. 33 pl.). London, Victoria and Albert Museum. In-8.
- Victoria and Albert Museum. Notes on printing and book-binding: a guide to the exhibition of tools and materials used in the processes, by S.-T. PRIDEAUX. London, Victoria and Albert Museum. In-8, 40 p. av. 16 pl.
- Descriptive catalogue of illuminated manuscripts in the Library of C. W. Dyson Perrins D. C. L., F. S. A., by sir George WARNER. Oxford, University Press (1920). 2 vol. in-fol., xx-342 p. av. 129 pl.
- HERVEY (Mary-F.-S.). — The life, correspondence and collections of Thomas Howard, earl of Arundel, « father of Vertu in England ». London. In-8, xxxi-562 p. av. 15 pl.
- Castle Museum, Norwich. Souvenir catalogue Crome centenary exhibition. With an appreciation of John Crome by Laurence BIRYON. Norwich, Castle Museum. In-8, 46 p. av. 10 pl.
- Grèce.*
- Catalogue of the Acropolis Museum. Vol. II: Sculpture and architectural fragments, by STANLEY COSSON. With a selection upon the terracottas by Dorothy BROOKE (x-459 p. av. 123 grav.). Cambridge, University Press. In-8.
- Hollande.*
- ROORDA (T.-B.). — Keur van werken van Oost-aziatische kunst in Nederlandsch bezit. I (viii-24 p. av. 24 pl.). 's-Gravenhage, M. Nijhoff. Pet. in-folio.
- Publ. de la « Vereeniging van vrienden der Aziatische Kunst ».
- Italie.*
- DALL'ORTO (I.). — Guida illustrata del Museo nazionale di Ancona, con estesi ragguagli sugli scavi dell'ultimo decennio, preceduta da uno studio sintetico sull'origine dei Piresi. Ancona, G. Fogola. In-16, 423 p. av. fig. et 54 pl.
- MANIERI (G.-B.). — Catalogo-inventario del Museo civico aquilano. Aquila, Vecchioni (1920). In-8, 64 p.
- DEL VITA (A.). — La Pinacoteca d'Arezzo. Firenze, Istituto di edizioni artistiche frat. Alinari. In-18, 29 p. de texte et 48 p. de grav.
- Coll. « Città e luoghi d'Italia ».
- R. Galleria degli Uffizi: elenco dei dipinti. Firenze, tip. Giannini (1920). In-16, 91 p. av. fig.
- I disegni della R. Galleria degli Uffizi in Firenze. Serie V^a [et dernière]; portfoglio 3: Disegni di Leonardo (testo di Giovanni POGGI) (20 pl. av. 2 p. de texte); — portfoglio 4 [et dernier]: Disegni ornamentali (testo di Filippo di PIETRO) (25 p. av. 2 p. de texte). Firenze, L.-S. Olschki. In-folio.
- PAPINI (R.). — La Pinacoteca di Brera. Firenze, Istituto di edizioni artistiche frat. Alinari. In-18, 16 p. de texte et 48 p. de grav.
- Coll. « Città e luoghi d'Italia ».
- MARANGONI (G.). — La Galleria d'arte moderna di Milano (già Villa Reale). Serie I: Pittura (88 p. av. fig.). Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche. In-32.
- LOPEZ BANBADILLO (J.) et ROMERO MARTINEZ (M.). — Museo de Napolés. Gabinete secreto: pinturas, bronce y estatuas eróticas con su explicación. Madrid, Imp. artistica. In-8, 60 p. av. 60 pl.
- SERRA (L.). — Pinacoteca e museo delle ceramiche di Pesaro. Pesaro, tip. Vobili (1920). In-16, 32 p.
- SERRA (L.). — Il palazzo ducale di Urbino e la galleria nazionale delle Marche. Milano,

- Alfieri & Lacroix (1920). In-16, 99 p. av. 27 pl.
- Russie.*
- LUKOMSKI (G. de). — Description du Musée fondé par B. et W. Khanénko à Kiew (1880-1920). Paris, J. Povolozky & Cie. In-4, 64 p., et album de 16 planches.
- MONOD (F.). et HAUTECEUR (L.). — Les Dessins de Greuze conservés à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Petersbourg. Paris, éd. A. Morancé. In-4, 56 p. av. 63 pl.
- Suède.*
- LUNDGREN (H.). — Norrköpings stadsbiblioteks och museums handlingar. I (71 p.). Norrköping, Lundberg (1920). In-8.
- Suisse.*
- Katalog der Kunst-Abteilung, Museum der Stadt Solothurn. Solothurn, E. Gigander. In-8, 93 p. av. 28 planches et 1 plan.
- Exposition de peinture française, 8 mai-30 juin 1921 [organisée par la] Société des Beaux-Arts de Bâle, Kunsthalle, Bâle. Catalogue. (Paris, Foulot & Pecqueriaux). In-8, iv-43 p. av. 9 pl.
- Kunsthau Zürich. Ausstellung Gemälde und Skulpturen 1430-1530: Schweiz, Burgund, Oberrhein, Bodensee, September-Oktober 1921. Kleines Verzeichnis (Zürich, Kunsthau; Zürcher Kunstgesellschaft). In-8, 20 p. av. 28 pl.
- Turquie.*
- Mission française de Chaldée. Inventaire des tablettes de Tello conservées au Musée impérial ottoman. T. V: Epoque présargonique; époque d'Agadé; époque d'Ur, par Henri GENOUILLAC, publié sous les auspices de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (11-70 p.). Paris, éd. E. Leroux. In-4.
- X. — MUSIQUE. — THÉÂTRE
- Le Ballet au XIX^e siècle. Paris, « Revue musicale ». Pet. in-4, 135 p. av. fig., planches et musique.
- N^o spécial de la « Revue musicale » (1^{er} décembre 1921).
- BELLAIGUE (C.). — Souvenirs de musique et de musiciens. Paris, Nouvelle Librairie nationale. In-16, 106 p.
- BLAREAN (L.). — Histoire de la création et du développement du drame musical particulièrement en Italie depuis l'« Euridice » de Peri jusqu'à l'« Orfeo » de Gluck. (Bruxelles, Lamertin). In-8, 391 p. av. fig. et musique.
- « Académie royale de Belgique, classe des Beaux-Arts : Mémoires ».
- BOURGUES (L.) et DENÉREAZ (A.). — La Musique et la vie intérieure : essai d'une histoire psychologique de l'art musical. Paris et Lausanne, Bridel & Cie. Gr. in-8, iv-xii-588 p. av. 983 exemples, 18 fig., 19 tableaux de filiation musicale et 1 planche.
- CLOSSEN (E.). — Esthétique musicale ; les Matériaux de la musique ; la Création et l'Interprétation de la musique. Bruxelles, imp. Th. Lombaerts. In-8, v-214 p. av. musique.
- DRESSLER (W.-O.). — Dresslers Kunsthandbuch. Jahrgang 8, Band III : Das Buch der lebenden deutschen Künstler, Musikgelehrten und Musikschristeller. Tonkunst (x-212 p.). Berlin, E. Wasmuth. In-8.
- FANSÉN (N.). — Sveriges musikskultur. Stockholm, Bergwall (1920). In-8, 238 p.
- GASTOUÉ (A.). — L'Orgue en France, de l'antiquité au début de la période classique. Paris, éd. de la « Schola ». In-8, 94 p. av. fig.
- GATTI (G.-M.). — Musicisti moderni d'Italia e di fuori. Bologna, Pizzi (1920). In-4, iv-204 p.
- GOEHLINGER (A.). — Studia Leontina. Études de musique sacrée, publiées par l'Institut S. Léon IX au Grand Séminaire de Strasbourg. I : La musique à la cathédrale de Strasbourg après le premier retour de l'Alsace à la mère-patrie sous Louis XIV (vi-269 p.). Strasbourg, Le Roux (1920). In-8.
- HAGEN (O.). — Göttinger Handel-Festspiele, veranstaltet vom Universitätsbund. Vollständige Spielverzeichnisse ; Einführung in den Handel-Opern. Göttingen, W.-H. Lange. Gr. in-8, 28 p. av. fig.
- HAUSEGGER (S. von). — Betrachtungen zur Kunst. Gesammelte Aufsätze. Leipzig, C.-F.-W. Siegel. Pet. in-8, xx-271 p. av. 10 pl., 1 facsim. et musique.
- Coll. « Die Musik ».
- HIPKINS (A.-J.). — Musical instruments, historic, rare, and unique. London. In-4, xxiii-123 p. av. 48 pl.
- KESTENBERG (L.). — Musikerziehung und Musikpflege. Leipzig, Quelle & Meyer. In-8, vii-143 p.
- LA LAURENCIE (L. de). — Les Créateurs de l'Opéra français. Paris, F. Alcan. In-8, 221 p.
- Coll. « Les Maîtres de la musique ».
- MENGELBERG (W.). — Gedenkboek 1895-1920. 's-Gravenhague, M. Nijhoff. In-4, xiv-390 p. av. fig. et musique.
- MONALDI (G.). — I miei ricordi musicali. Roma, casa ed. Ausonia. In-16, 180 p.
- MONTMORENCY (Duc de). — Lettres sur l'Opéra (1840-1842). Paris, Hulin. In-16, 207 p. av. fig.
- MÜLLER-REUTER (T.). — Lexikon der deutschen Konzertliteratur. Nachtrag zu Band I (viii-238 p.). Leipzig, C.-F. Kahnt. Gr. in-8.
- NEF (K.). — Geschichte der Sinfonie und Suite. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Gr. in-8, viii-344 p. av. exemples musicaux.
- Coll. « Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen ».

- Panorama dramatique. I: Casanova. Décors et costumes par George Barbier. Paris, éd. Lucien Vogel. In-8, 5 p. av. 24 pl.
- PROPERT (W.-A.). — The Russian ballet in Western Europe, 1909-1920. With a chapter on the music by Eugene GOOSSENS jun. London, J. Lane. In-4, 144 p. av. 63 pl.
- ROUGNON (P.). — La Musique et son histoire. Paris, Garnier. In-8, 297 p.
- SACHS (C.). — Handbuch der Musik-instrumentenkunde. Leipzig, Breitkopf & Härtel (1920). In-8, XI-412 p. av. 156 fig.
- SCHNERICH (A.). — Geschichte der Musik in Wien und Nieder-Oesterreich. Wien, Leipzig et Prag, A. Haase. Gr. in-8, 23 p.
- SCHNOHR VON CAROLS FELD (E.). — Musikalische Akustik. Leipzig, Breitkopf & Härtel. In-8, VIII-67 p.
Coll. « Bücherei praktischer Musiklehre ».
- STRIFFLING (L.). — Musique et musiciens de France. Paris, Fischbacher. In-16, 133 p.
- VALENTIN (Caroline). — Theater und Musik am fürstlich Leiningischen Hofe: Dürkheim 1780-1792; Amorbach 1803-1814. Würzburg, Habitzels & Mönlich. Gr. in-8, 168 p. av. 2 p. de supplément musical et 3 pl.
Coll. « Neujahrsblätter, herausg. von der Gesellschaft für Frankische Geschichte ».
- VAN DEN BORREN (C.). — Origines et développement de l'art polyphonique vocal du XVI^e siècle. Bruxelles et Paris, La Renaissance d'Occident (1920). In-8, 39 p.
- WAGNER (Peter). — Die Koloratur im mittelalterlichen Kirchengesang. Leipzig, C.-F. Peters (1919). Gr. in-8, IV-15 p.
- WAGNER (Peter). — Gregorianische Formenlehre: eine choralische Stilkunde. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Gr. in-8, XI-540 p.
- Classement par artistes.*
- VUILLEMIN (L.). — Louis Aubert, son œuvre. Paris, A. Durand & C^{ie}. In-8, 72 p. av. grav.
- RÜTHLISBERGER (E.). — Le Clavecin dans l'œuvre de J.-S. Bach. Étude publiée par l'Association des Musiciens suisses. Genève, éd. Henn. In-8, IV-143 p. av. exemples musicaux.
- BECKING (G.). — Studien zu Beethovens Personalstil. Das Scherzothema. Mit einem bisher unveröffentlichten Scherzo Beethovens. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Gr. in-8, VII-166 p.
Coll. « Abhandlungen des sächsischen staatlichen Forschungsinstitute zu Leipzig: Forschungsinstitut für Musikwissenschaft, unter Leitung von Hermann ABERT ».
- BRAACH (J.-H.). — Beethoven; der Mensch: Skizzen. Duisburg, Pflüger-Verlag. (1920). Gr. in-8, 77 p.
- HEUSS (A.). — Beethoven: eine Charakteristik. Leipzig, R. Voigtländer. Pet. in-8, 51 p.
Coll. « Deutscher Geist: Schriften der Fichte-Gesellschaft ».
- SPECHT (H.). — Julius Bittner. München, Drei Masken-Verlag. In-8, 139 p. av. 1 pl.
Coll. « Zeitgenössische Komponisten ».
- LINDEN (Ilse). — Fanny Elssler die Tänzerin des Biedermeier, nach Briefen und zeitgenössischen Berichten zugestellt. Berlin, Ullstein. In-16, 119 p.
Coll. « Die fünfzig Bücher ».
- POUGIN (A.). — Giuseppina Grassini. Paris, Fischbacher (1920). In-8, 73 p. av. fig.
- LONG (Pauline). — La Jeunesse de Grétry et ses débuts à Paris. Thèse lettres Genève. Besançon, Jacques & Demontrond (1920). In-8, XII-203 p. av. des mélodies et 1 tableau généal.
- BROSSET (J.). — Silhouettes musicales orléanaises: Jean-Baptiste Isnard, facteur de grandes orgues au XVIII^e siècle (1726-1800). Blois, l'auteur. In-8, 26 p.
- REUTER (F.). — Stephan Krehl. Leipzig-Lindenau, P. Beutel. In-8, 8 p. av. portrait.
Coll. « Leipziger Künstler ».
- SCHNEIDER (L.). — Un précurseur de la musique italienne aux XVII^e et XVIII^e siècles: Claudio Monteverdi (1567-1643): l'homme et son temps, le musicien. Paris, Perrin & C^{ie}. In-16, XII-366 p. av. 8 grav. hors texte.
- MEYER (W.). — Mozart. Bielefeld et Leipzig, Velhagen & Klasing. In-8, 96 p.
Coll. « Velhagen et Klasing's Volksbücher ».
- CALVOCORESSI (M.-D.). — Mussorgsky. Deutsche umgearbeitete Ausgabe von Carl SEELIG. Leipzig, Wien et Zürich, E.-P. Tal & Co. In-8, 159 p. av. 1 front.
Coll. « Neue Musikbücher ».
- VAN DEN BORREN (Ch.). — Orlando de Lassus. Paris, F. Alcan (1920). In-8, 258 p.
Coll. « Les Maîtres de la musique ».
- LENA (M.). — Massenet. Paris, Heugel. In-16, 30 p.
- ERERHARDT (S.). — Paganinis Geigenhaltung. Die Entdeckung des Gesetzes virtuoser Sicherheit. Berlin, A. Fürstner. Gr. in-8, 47 p. av. fig.
- BONNET (G.-E.). — Philidor et l'évolution de la musique française au XVIII^e siècle. Paris, C. Delagrave. Pet. in-8, 148 p.
- SEIDL (A.). — Hans Pfitzner. Leipzig, C.-F.-W. Siegel. Pet. in-8, 132 p.
Coll. « Die Musik ».
- HASSE (K.). — Max Reger. Leipzig, C.-F.-W. Siegel. Pet. in-8, 226 p. av. 10 pl., 3 facsim. et musique.
Coll. « Die Musik ».
- CHANTAVOINE (J.). — L'Œuvre dramatique de Camille Saint-Saëns. Conférences prononcées aux Concerts historiques Padeloup (Opéra, 3 et 24 février 1921). Paris, Heugel. In-16, 36 p.
- SPECHT (R.). — Richard Strauss und sein Werk. I. Band: Der Künstler und sein Weg; der

Instrumentalkomponist (358 et 39 p. av. front. et 2 pl.); — Band II: Der Vokalcomponist; der Dramatiker (389 p. av. 2 portraits, 5 p. de facsim. et 50 pl. de musique). Wien, E.-P. Tal & Co. In-8.

GRAAP (P.-G.). — Richard Wagners dramatischer Entwurf « Jesus von Nazareth ». Entstehungsgeschichte und Versuch einer kurzen Würdigung. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Gr. in-8, 93 p.

BROSSET (J.). — Silhouettes musicales orléanaises: Jean-Jacques-Firmin Vimeux, maître de chapelle de la cathédrale d'Orléans (1798-1855). Blois, l'auteur. In-8, 21 p.

HELLMER (E.). — Hugo Wolf: Erlebtes und Erläushtes. Wien et Leipzig, Wiener Literarische Anstalt. In-8, 165 p. av. 2 pl.

XI. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

Almanach de l'ex-libriste pour 1921. 1^{re} année (207 p. av. 130 fig. dans le texte et hors texte). Paris, H. Daragon. In-8.

Bulletin de la Société des Amis du Musée d'ethnographie. N° 1, juin 1921 (32 p. av. couv.). Paris, au Musée d'ethnographie. In-8.

Beauté. Revue mensuelle illustrée des arts décoratifs, de l'architecture et des industries de l'ameublement. Directeur: Edouard FONTEYNE. 1^{re} année, n° 1, août 1921 (29 p. av. fig. et planches). Bruxelles, 58, rue de l'Écuyer; Paris, 2, rue Michel-Ange. In-4.

Choses de théâtre. Cahiers mensuels de notes, d'études et de recherches théâtrales. 1^{re} année, n° 1, octobre 1921 (64 p. av. fig.). Paris, 104, faubourg Saint-Honoré. In-8.

Le Cinéma éducateur. Journal mensuel. Numéro 1, 4 avril 1921 (2 feuilles). Bruxelles, établissements Ed. Leclerc. Pet. in-folio.

Ciné-Revue. Organe officiel belge de l'art cinématographique, hebdomadaire, paraissant le vendredi. Arts, littérature, sciences, actualités. 1^{re} année, n° 1, 25 mars 1921 (24 p. av. fig.). (Bruxelles, J. Meuwissen). In-4.

Illustrierte Tanz-Zeitung. Herausg.: Fräulein Gudrun HILDEBRANDT. (Redakteur: Paul HILDEBRANDT). Jahrgang I, 1921, Nr. 1 (10 p.). Berlin-Charlottenburg, Uhlandstrasse, 180. In-4. Mensuel.

L'Industria del legno: rivista tecnica ed artistica. Anno I, n. 1 (15-31 gennaio 1921). Milano, corse Venezia, 61. In-4. Mensuel.

Internationale Filmschau. Unabhängige und unparteiische Zeitschrift für alle Zweige der Kinetographie (Herausgeber: Julius KOHNER, Teplitz-Schönau). Jahrgang I, 1921, Nr. 1, Juni (27 p. av. fig.). Prag, Hotel Stephan. In-4. Semi-mensuel.

Jahrbuch für Kunstsammler. Herausg. von Adolph DONATH. Jahrgang I, 1921 (113 p. av. 50 fig.). Frankfurt am Main, Frankfurter Verlags-Anstalt. In-4.

Les Jeunes Arts. Organe officiel du groupe musical et littéraire « Les J. A. ». (Rédacteur: M. HOURV-JAUNET, 9 boulevard Bourdon). N° 1, octobre 1921 (4 p. à 2 col.). Paris, imp. E. Huby. In-8.

Mobilier. Revue bi-mensuelle. Décoration intérieure et industries qui s'y rattachent. 1^{er} numéro, 15 mars 1921 (16 p. av. fig.). Bruxelles, L. Borghaus et H. van Steenbrugge. In 4.

Die Operette. Zeitschrift für das gesamte Operetten- und Musikwesen. Herausg. von Wilhelm HALL-HALFEN. Jahrgang I, 1921, Nr. 1, Juni (24 p. av. fig.). Berlin, Verlag « Eufibü » (Europäische Film- und Bühnendienst). In-4. Semi-mensuel.

Studio-revue des lettres et des arts, organe mensuel des bibliophiles et des amateurs d'art. Direction: E. SANSOT; rédaction: Georges MIOCHE. 1^{re} année, n° 1, 15 août 1921 (8 p. à 2 col. av. couv.). Paris, 54, avenue Daumesnil. Pet. in-4.

Der Tonwille. Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht von Heinrich SCHENKER. [I. Jahrgang] 1921, Heft 1 (55 p. av. exemples music. et 1 planche). Wien, Tonwille-Flugblätterverlag. Gr. in-8.

Vierteljahresshefte der Bühnenvolksbundes (Hauptredakteur: Johannes ECKARDT). [Jahrgang I] 1921, Heft 1-2 (104 p. av. fig.). Augsburg et Stuttgart, B. Filser. Gr. in-8.

Der Welt-Film. Dem Film der Welt (Verantwortlich: Alfred RUHEMANN). I. Jahrgang 1921, Nr. 1, Mai (15 p. av. fig.). Berlin W.-Charlottenburg, Welt Film Verlag. In-4. Semi-mensuel.

TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE 1921

CINQUIÈME PÉRIODE. — TOME QUATRIÈME

TEXTE

JUILLET — 718^e LIVRAISON

	Pages.
Claude Champion	LE MUSÉE D'UNTERLINDEN A COLMAR. 1
Prosper Dörbec.	L'EXPOSITION FRAGONARD AU PAVILLON DE MARSAN. 23
Raymond Bouyer	LUC-OLIVIER MERSON (1846-1920). 33
Raymond Cox	LA « GRANDE FABRIQUE ». 47
T. R. ; Auguste Marguillier.	BIBLIOGRAPHIE: Parmi les îles de marbre (D. Baud-Bovy et Fr. Boissonnas); Les Derniers travaux sur Michel Pacher. 61

AOUT-SEPTEMBRE — 719^e LIVRAISON

Henry Cochin.	DANTE PEINTRE 65
Paul Jamot	ETUDES SUR NICOLAS POUSSIN. 81
Henri Clouzot et Edouard Gélis.	LE DÉCOR DE LA MONTRE, DU XVI ^e AU XIX ^e SIÈCLE, A L'EXPOSITION DU MUSÉE GALLIERA. 101
Maurice Roy.	LA FONTAINE DE DIANE DU CHATEAU D'ANET. 113
Isabella Errera	LES TISSUS REPRODUITS SUR LES TABLEAUX ITALIENS DU XIV ^e AU XVII ^e SIÈCLE.
André Blum.	LA CARICATURE DE GUERRE A L'ÉTRANGER 143
Henri Boucher	SUR UN TABLEAU DU MUSÉE DE DARMSTADT. 175
Marthe Kuntziger	LES DESSINS DE LAMBERT LOMBARD. 185

OCTOBRE — 720^e LIVRAISON

	Pages.
Jean Guiffrey LA « MORT DE SARDANAPALE » D'EUGÈNE DELACROIX AU MUSÉE DU LOUVRE.	193
Jean Babelon. . . . UN MÉDAILLON DE CIRE DU CABINET DES MÉDAILLES : FILIPPO STROZZI ET BENEDETTO DA MAJANO.	203
Charles Marcel-Rey- mond LA « CLÉOPATRE » DU LOUVRE ET GIANPETRINO.	211
Louis Réau UN CHEF-D'ŒUVRE DE LA RENAISSANCE ALLEMANDE EN SAVOIE : LES BAS-RELIEFS DU CHATEAU DE MONTROTTIER.	225
Jeanne Doin. . . . ALFRED DE DREUX (1810-1860).	237
P. Antony-Thouret. . . A PROPOS DU SIXIÈME CENTENAIRE DE DANTE.	252
A. M. BIBLIOGRAPHIE : Hugo van der Goes (Joseph Destrée).	255

NOVEMBRE — 721^e LIVRAISON

Paul Jamot POUR LE CENTENAIRE DE WATTEAU : WATTEAU PORTRAITISTE ; REMARQUES SUR QUELQUES-UNES DES DERNIÈRES ŒUVRES DE WATTEAU.	257
Raymond Koechlin. . QUELQUES GROUPES D'IVOIRES FRANÇAIS : LE DIEU D'AMOUR ET LE CHATEAU D'AMOUR SUR LES VALVES DE BOITES A MIROIRS.	279
Alphonse Germain. . UN PORTRAIT DE PHILIPPE NÉRICAUT-DESTOUCHES, PAR LAR- GILLIÈRE	298
Louis Gillet. . . . LE SALON D'AUTOMNE.	303
J. Alazard ; A. M. . . BIBLIOGRAPHIE : Giotto (I.-B. Supino) ; — Visages de villes (Henri Malo et Albert Lechat).	317

DÉCEMBRE — 722^e LIVRAISON

Paul Jamot. . . . LES « FUNÉRAILLES DE PHOCION » PAR POUSSIN AU MUSÉE DU LOUVRE.	321
Ch. Samaran. . . . UN CHEF-D'ŒUVRE DISPARU : LA CHAPELLE DE L'HOTEL DE GUISE ET SES PEINTURES MURALES.	331
Clotilde Misme. . . UN PIETER DE HOOCH INCONNU AU MUSÉE DE LISBONNE. . . .	340
L. Dumont-Wilden. . YVONNE SERRUYS SCULPTEUR, A PROPOS D'UNE INAUGURATION RÉCENTE	345
Charles Léger. . . . COURBET ET VICTOR HUGO, D'APRÈS DES LETTRES INÉDITES. . . .	353
Edouard Michel. . . UN PANNEAU INCONNU D'AMBROSIUS BENSON AU MUSÉE DE DIJON.	364
Daniel Baud-Bovy.. . CORRESPONDANCE DE SUISSE : L'EXPOSITION DES MAÎTRES SUIS- SES DU XV ^e ET DU XVI ^e SIÈCLE A ZÜRICH.	367
Auguste Marguillier. . BIBLIOGRAPHIE DES ŒUVRES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ PEN- DANT LE DEUXIÈME SEMESTRE DE L'ANNÉE 1921.	375

GRAVURES

JUILLET. — 718^e LIVRAISON

	Pages.
Le Musée d'Unterlinden à Colmar : le cloître du couvent d'Unterlinden, en tête de page ; Statue de saint Augustin (détail) (retable d'Isenheim), en lettre ; La Vierge aux anges, par Mathias Grünewald ; La Résurrection, par le même ; Retable sculpté et peint provenant du couvent des Antonites d'Isenheim (sculptures par Nicolas de Haguenau (?) et Seb. Beychel, peintures par Mathias Grünewald) ; La Descente du Christ aux limbes, école de Martin Schongauer ; La Nativité de l'Enfant Jésus, panneau attribué à Martin Schongauer ; La Vierge à la licorne, panneau attribué au même ; La Présentation au Temple, panneau attribué au même ; L'Annonciation, par Martin Schongauer ; Saint Antoine et la Vierge adorant l'Enfant Jésus, par le même ; La Flagellation et le Couronnement d'épines, par Gaspard Isenmann ; La Vierge tenant son Fils mort, école flamande, xv ^e siècle ; Le Calvaire, école rhénane (?), xv ^e siècle ; Portrait de la mère de l'artiste, par M. Léon Hornecker	21
<i>La Crucifixion</i> , par Mathias Grünewald (Musée de Colmar) : héliotypie, tirée hors texte.	2
L'Exposition Fragonard au pavillon de Marsan : La Lettre (coll. de M. David Weill), en lettre ; Le Pape Clément XIII disant la messe à Saint-Pierre de Rome (coll. de M. Jean Bartholoni) ; Le Sacrifice de la rose (ibid.) ; Le Taureau, dessin (coll. de M. Robert Cottin) ; Le Songe du mendiant (coll. de M. Arthur Weisweiler) ; Tête de femme, pastel (coll. de M. Félix Doistau) ; Fête donnée à Rambouillet à la famille royale, gouache (coll. de M. Joseph Bardac).	31
Portrait de Luc-Olivier Merson, par M. François Schommer. Œuvres de Luc-Olivier Merson : Le Soldat de Marathon (grand prix de Rome, 1869) (École des Beaux-Arts, Paris) ; Le Loup de Gubbio (Musée de Lille) ; Le Repos en Egypte ; Saint Louis, à son avènement, fait ouvrir les geôles du royaume (Palais de Justice, Paris) ; Les Pèlerins d'Emnaüs, carton de vitrail ; Illustration pour « L'Imagier » de Jules Lemaitre, dessin ; Etude de draperie, dessin pour une décoration de l'Hôtel de ville de Paris ; Paysage, dessin rehaussé.	
<i>La Musique au Moyen âge</i> , par Luc-Olivier Merson (Théâtre national de l'Opéra-Comique, Paris) : photogravure, tirée hors texte.	44
La « Grande Fabrique » : Lampas broché, époque Louis XIV (Musée historique des tissus, Lyon) ; Soierie brochée, époque Louis XIV (ibid.) ; Satin broché, époque Louis XV (ibid.) ; Brocart broché, époque Louis XV (ibid.) ; Brocart broché d'inspiration chinoise, époque Louis XV (ibid.) ; Pékin broché, époque Louis XV (ibid.) ; Damas, époque Louis XVI (ibid.) ; Tenture de Philippe de la Salle, époque Louis XVI (ibid.) ; Lampas broché, époque Empire (ibid.).	49 à 59

<i>Coré, dite « La Boudeuse », statue en marbre par Euthydikos (Musée de l'Acropole, Athènes) : héliotypie, tirée hors texte.</i>	60
<i>Anges chanteurs, sculpture sur bois par Michel Pacher (?) (autel de Saint-Wolfgang), en lettre.</i>	62

AOUT-SEPTEMBRE. — 719^e LIVRAISON

Dessin de Sandro Botticelli pour illustrer l'« Enfer » de Dante (Cabinet des estampes, Berlin), en tête de page ; Portrait de Dante attribué à Giotto (Musée National, Florence), en lettre ; Dante dessinant sur la terrasse de San Miniato, composition de M. Maurice Denis, gravée sur bois en couleurs par M. Jacques Beltrand ; Les Diables replongent les damnés dans la poix bouillante (« Enfer » de Dante, ch. xxi), bois de M. Jacques Beltrand d'après un dessin de M. Botticelli (Cabinet des estampes, Berlin) ; Assemblée de dames et de damoiseaux (détail du « Triomphe de la Mort », fresque du xiv ^e siècle (Campo Santo, Pise) ; La Danse des anges (détail du « Paradis », par Fra Angelico (Musée du couvent de San Marco, Florence).	65 à 77
<i>Les Centaures percent de leurs flèches les damnés plongés dans le Phlégéthon (« Enfer » de Dante, ch. xii) : bois de M. Jacques Beltrand d'après un dessin de Botticelli (Cabinet des estampes, Berlin), tiré hors texte.</i>	72
Oeuvres de Nicolas Poussin : Apparition de la Vierge à saint Jacques le Majeur (Musée du Louvre) ; Echo et Narcisse (Musée du Louvre) ; Narcisse (Galerie de Dresde) ; Bacchus et Erigone (app. à M. Ch. Pearson) ; Triomphe de Galatée (Galerie de l'Ermitage, Pétersbourg) ; Le Triomphe de Bacchus (coll. de lord Carlisle, Castle-Howard, Carlisle) ; Triomphe de Silène (National Gallery, Londres).	85 à 99
<i>Renaud et Armide, par Nicolas Poussin (coll. de lord Curzon, Kedleston Hall) : photogravure, tirée hors texte.</i>	92
<i>Triomphe de Pân, par Nicolas Poussin (app. à M. Emile Bernard) : héliotypie, tirée hors texte.</i>	100
L'Exposition de la montre et de l'horlogerie au Musée Galliera : Frise gravée pour un pourtour de montre, par Jacquard, 1 ^{er} quart du xvii ^e siècle, en tête de page ; Décor d'un fond de couvercle de montre, par Vauquer, milieu du xvii ^e siècle, en lettre ; Montre en argent (sujet : Narcisse à la fontaine), 1 ^{er} quart du xvii ^e siècle (coll. de M. Blot-Garnier) ; Montre en cuivre doré (sujet : le barbier et le chirurgien), milieu du xvii ^e siècle (coll. de M. Ed. Gélis) ; Montre en cuivre et cristal, début du xvii ^e siècle (coll. de M. Ed. Gélis) ; Montre en cuivre doré et cristal, 1 ^{er} quart du xvii ^e siècle (coll. de M. Blot-Garnier) ; Montre en cuivre doré et cristal, 2 ^e quart du xvii ^e siècle (ibid.) ; Montre en argent à pétales ouvrants, 1 ^{er} quart du xvii ^e siècle (Musées du Cinquantenaire, Bruxelles) ; Horloge de table en cuivre gravé d'après Etienne Delaulne, début du xvii ^e siècle (coll. de M. Ed. Gélis) ; Montre de mariage de Guillaume II d'Orange (face, cadran et revers), or émaillé en plein, signée Henry Tentin (Musée néerlandais d'art et d'histoire, Amsterdam) ; Montre en or émaillé en plein (sujet : Théagène et Chariclée), 3 ^e quart du xvii ^e siècle (coll. de M. Emile Bloch) ; Montre couteau de poche en émail, perles et joaillerie, début du xix ^e siècle (coll. de M. Bernard Franck) ; Montre en forme de harpe, or émaillé, perles et joaillerie, début du xix ^e siècle (ibid.) ; Montre de carrosse en cuivre gravé et repoussé, 2 ^e quart du xvii ^e siècle (coll. de M. Ed. Gélis) ; Pendule en marbre et bronze doré, dernier quart du xviii ^e siècle (coll. de M. A. Level) ; Pendule en marbre et bronze doré, époque Louis XVI (coll. de M. Glinel).	101 à 111
La Nymphe de Fontainebleau, bas-relief en bronze par Benvenuto Cellini (Musée du Louvre), en tête de page ; La Fontaine de Diane au château d'Anet, d'après Androuet du Cerceau (1579) ; La même, dessin de la 2 ^e moitié du xvii ^e siècle	

TABLE DES MATIÈRES

401
Pages.

(Musée du Louvre) ; La même, dans la cour de gauche du château d'Anet, d'après Androuet du Cerceau (1579) ; La même, sur la nouvelle terrasse du château d'Anet, détail de la gravure de J. Rigaud (milieu du XVIII ^e siècle) ; La même, dans le jardin du Musée des Monuments français, aquarelle par Vauzelle (coll. Destailleur, Cabinet des estampes, Paris) ; La même, après la première restauration d'Alexandre Lenoir, aquarelle (Musée du Louvre) ; La même vue par derrière, d'après une lithographie du temps (vers 1812) (ibid.).	113 à 125
<i>Diane au cerf</i> , groupe en marbre provenant du château d'Anet (Musée du Louvre) : héliotypie, tirée hors texte.	132
Les tissus reproduits sur les tableaux italiens du XIV ^e au XVII ^e siècle : Velours espagnol (?), XVI ^e siècle (Musée du Cinquantenaire, Bruxelles), en tête de page ; Etoffe en soie hispano-moresque (?), milieu du XIII ^e siècle (ibid.), en lettre ; Détail du tableau « La Vierge et l'Enfant avec des anges et des saints » par Duccio di Buoninsegna (Musée de l'œuvre de la cathédrale, Sienne) ; Drap d'or à pois de velours rouge, Italie, XIV ^e -XV ^e siècle (Musée du Cinquantenaire, Bruxelles) ; La Vierge avec l'Enfant, fresque de l'école italienne du XIV ^e siècle (détail) (Musée de Pérouse) ; Etoffe en soie et velours, Italie (?), XIV ^e siècle (coll. anonyme) ; Etoffe en soie et argent, Sicile (?), XII ^e -XIII ^e siècle (coll. de l'auteur) ; Saint Pierre résuscitant une morte (?), par Lorenzo Salimbeni (détail) (Palais Médicis, Pise) ; Etoffe en soie et or, Italie, XIII ^e -XIV ^e siècle (Musée du Cinquantenaire, Bruxelles) ; Détail de la « Naissance de la Vierge » par Domenico Ghirlandajo (Eglise S. Maria Novella, Florence) ; Etoffe en soie, Italie, XIV ^e siècle (Musée du Cinquantenaire, Bruxelles) ; La Cène (détail), par Domenico Ghirlandajo (Musée de Saint-Marc, Florence) ; Etoffe en lin, Pérouse, XV ^e siècle (coll. de l'auteur) ; Etoffe italienne en soie et lin, XV ^e siècle (Musée du Cinquantenaire, Bruxelles) ; Détail du tableau « La Vierge et l'Enfant entre quatre saints » par le Pérugin (Pinacothèque du Vatican, Rome) ; Drap d'or, Italie, XV ^e siècle (Musée du Cinquantenaire, Bruxelles) ; Vierge de miséricorde (détail), par Benedetto Bonfigli (Eglise du Gonfalone, Pérouse) ; Vierge de bon secours (détail), par Sinibaldo Ibi (Eglise S. Francesco, Mantoue) ; Drap d'or décoré de velours, Italie, XV ^e -XVI ^e siècle (Musée du Cinquantenaire, Bruxelles) ; Partie centrale du triptyque « La Vierge et l'Enfant entre quatre saints », par Crivelli (Musée Brera, Milan) ; Etoffe en velours, Italie, XV ^e siècle (Musée du Cinquantenaire, Bruxelles) ; Martyre de saint Etienne, par Cigoli (détail) (Galerie antique et moderne, Florence).	143 à 158
La Caricature de guerre à l'étranger : « La guerre est une affaire comme une autre », dessin de M. O. Gulbransson ; La Révolution russe : « Dressés en liberté », dessin de M. Julius Dietz ; L'Anglais et le Japonais, dessin de M. Th.-Th. Heine ; Le Dernier coup de dés, dessin de M. Bernard Partridge ; « Vers l'abîme », dessin de M. Rata Longa ; « N'est-ce pas que je sais me faire aimer ? », dessin de M. Louis Raemaekers ; L'Idéal allemand : « Nous voulons un peu de terre sous le soleil », dessin de M. Apa ; « Il a le bras trop court », dessin de M. Ynglada ; « Je suis celui à qui tu écrivais dans le silence de la nuit », dessin de M. Deni ; Nobles chevaliers ; « Nous avons assez de moyens de secourir vraiment le peuple russe ! », dessin de M. Brodat.	160 à 173
Portrait de Madame, Henriette d'Angleterre par P. Mignard (Musée de Versailles) ; Portrait de la même, par le même (Musée Condé, Chantilly) ; Portrait de la même, par Gaspard Netscher (ibid.).	177 à 179
<i>Louis XIV en dieu berger, avec Madame, Henriette d'Angleterre, et ses filles d'honneur</i> , par Pierre Mignard (Musée de Darmstadt) : photogravure, tirée hors texte.	176
Dessins de Lambert Lombard : Eliézer et Rebecca (Musée d'Ansembourg, Liège), en tête de page ; Dessin d'après un bas-relief du monument romain d'Igels (ibid.) ; Apollon (ibid.) ; La Résurrection de Lazare (Bibliothèque de l'Université, Liège) ; Croquis (Musée d'Ansembourg, Liège) ; Descente de croix (ibid.). 185 à	191

OCTOBRE. — 720^e LIVRAISON

	Pages.
Croquis à la plume par Eugène Delacroix pour la « Mort de Sardanapale » (coll. de M. le baron Vitta et Musée du Louvre).	197 à 201
<i>La Mort de Sardanapale</i> , par Eugène Delacroix (Musée du Louvre) : héliotypie, tirée hors texte.	196
Porte-étendard du palais Strozzi à Florence, en lettre ; Buste de Filippo Strozzi, marbre, par Benedetto da Majano (Musée du Louvre) ; Médaille de Filippo Strozzi, école italienne, fin du xv ^e siècle d'après un moulage (Cabinet des médailles, Paris).	203 à 207
<i>Médailon de Filippo Strozzi</i> , cire attribuée à Benedetto da Majano (Cabinet des médailles, Paris) : héliotypie, tirée hors texte.	206
Léda, d'après Léonard de Vinci (Galerie Borghèse, Rome) ; Cléopâtre, tableau par le Sodoma (?) (Musée du Louvre) ; La Vierge avec l'Enfant, par Gianpietrino (Galerie Borghèse, Rome) ; La Vierge avec l'Enfant, école milanaise, xvi ^e siècle (coll. Schlichting, Musée du Louvre) ; La Vierge avec l'Enfant, dessin d'après Léonard de Vinci (Musée des Offices, Florence) ; Tête de Vierge, dessin par Léonard de Vinci (ibid.) ; La Vierge avec l'Enfant, par Gianpietrino (coll. de sir Frédéric Cook, Richmond) ; La Madeleine, par le même (coll. du marquis Brivio, Milan) ; Sainte Catherine, panneau attribué à l'école du Sodoma (Galerie Pitti, Florence).	212 à 224
Frise en bronze de la grille des Fugger, par Peter Vischer (Château de Montrottier), en tête de page ; Château de Montrottier (Haute-Savoie), d'après un dessin de M. André Jacques ; Restitution de la grille de la grande salle de l'hôtel de ville de Nuremberg, dessin au lavis par Hammer ; Frises en bronze de la grille des Fugger, par Peter Vischer (Château de Montrottier) ; Frontons en bronze de la grille de l'hôtel de ville de Nuremberg, par Hans Vischer (ibid.).	225 à 235
Portrait d'Alfred de Dreux d'après une photographie, en lettre. Œuvres d'Alfred de Dreux : La Bataille de Baugé (Musée de Narbonne) ; Amazone de fantaisie (app. à M. Georges Vaudoyer) ; La Fuite, aquarelle (coll. Joseph Reinach) ; Étude de femme (coll. de l'auteur) ; Le Départ de la course, lithographie par Z. Gengembre et E. Cicéri ; « Nizam » (app. à M ^{me} Lucien Worms) ; M. de la Rochette (app. à M. Louis Dumoulin) ; Amazone classique (app. à M. André de Fouquières).	237 à 251
Dante, bas-relief en marbre par Pietro Lombardi (détail) (tombeau de Dante, Ravenne), en lettre ; Portrait de Dante (?), fresque du xv ^e siècle (Eglise San Francesco, Ravenne) ; Les Saintes Femmes et saint Jean (?), fresque du xiv ^e siècle (ibid.).	252 à 254

NOVEMBRE. — 721^e LIVRAISON

Tête d'homme, dessin de Watteau gravé dans les « Figures de différents caractères », en lettre ; Un Turc, dessin par le même, gravé dans le même recueil ; Le Marchand de fruits, dessin par le même (coll. de M. Léon Michel-Lévy) ; Portrait de Richard Mead, gravure de Arthur Pond ; Portrait du même, gravure de Baron d'après Ramsay.	257 à 271
<i>Portrait d'homme</i> , par Antoine Watteau (Musée du Louvre) : héliotypie, tirée hors texte.	258
<i>Portrait du sculpteur Antoine-Joseph Pater</i> , par Antoine Watteau (Musée de Valenciennes) : photogravure, tirée hors texte.	262

TABLE DES MATIÈRES

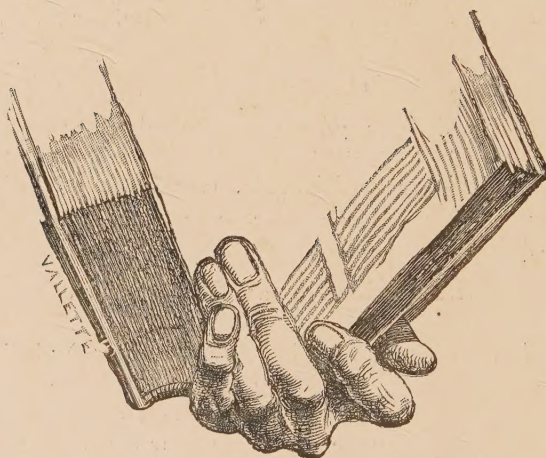
403
Pages.

Valves de boîtes à miroirs en ivoire, France, xiv ^e siècle : Le dieu d'Amour et un couple d'amoureux (Musée de South Kensington, Londres), en lettre ; Le dieu d'Amour et deux couples d'amoureux (Musée de Cluny, Paris) ; Le dieu d'Amour et quatre couples d'amoureux dans des chambres de verdure (coll. Martin Le Roy, Paris) ; Le dieu d'Amour et quatre couples d'amoureux (Musée de Cluny, Paris) ; Le dieu d'Amour dans son palais et les amoureux dansant la carole (Musée du Louvre, Paris) ; Le dieu d'Amour sur son trône et trois couples d'amoureux (Musée de Cluny, Paris) ; L'Assaut du château d'Amour (coll. du prince de Wallerstein-Oettingen, château de Maihingen) ; La Prise du château d'Amour (Musée du Louvre, donation Arconati-Visconti) ; L'Entrée du château d'Amour (coll. Heugel, Paris) ; L'Enlèvement du château d'Amour (Musée Mayer, Liverpool) ; Scènes de l'histoire du château d'Amour (donation Pierpont-Morgan, Metropolitan Museum, New-York) ; Le dieu et le château d'Amour (Musée National, Florence), en cul-de-lampe.	279 à	297
<i>Portrait de Philippe Néricault-Destouches</i> , par Largillière (Musée de Bourg) : héliotypie, tirée hors texte.		300
Le Salon d'Automne : Les Perdrix, par Caillebotte ; La Coupe de fruits, par P. Renaudot ; Une Chinoise, par M. A. Iacovleff ; « Benedicite », par M. Anto Carte ; Hiver en Flandre, par M. V. de Saedeleer ; La Cigarette, par M. H. Lebasque ; Le Matin, par M ^{me} J. Marval ; Femme allaitant son enfant, par M. Jean Marchand ; La Rochelle, par M. Albert Marquet ; Jeune fille au bain, statue en pierre par M. A. Maillol ; Lustre en porcelaine gravée par M. Gauvenet avec monture en fer forgé par M. E. Brandt (Exposition de la Manufacture de Sèvres), en cul-de-lampe.	304 à	316
Vue de Bergues ; Le Béguinage de Dixmude, eaux-fortes originales d'Albert Lechat.	319 et	320

DÉCEMBRE — 722^e LIVRAISON

<i>Les Funérailles de Phocion</i> , par Nicolas Poussin (Musée du Louvre) : héliotypie, tirée hors texte.	322
La Chapelle de l'hôtel de Guise et ses peintures murales : Le Père Eternel dans sa gloire entouré d'anges, dessin par le Primatice pour le plafond de la chapelle (Musée du Louvre) ; L'Etoile des Mages, dessin par le même pour une voussure de la chapelle (Musée Condé, Chantilly) ; L'Adoration des Mages et le cortège des Mages, dessins au crayon noir d'après la décoration de la chapelle par le Primatice (Musée Staedel, Francfort-sur-le-Mein).	333 à 337
<i>Conversation</i> , par Pieter de Hooch (Musée National, Lisbonne) : héliotypie, tirée hors texte.	342
Sculptures par M ^{me} Yvonne Serruys : Tête de femme, plâtre, en lettre ; Une chanteuse (M ^{me} F.), marbre ; Torse de jeune fille, pierre ; Léda, groupe en pierre ; Monument aux morts pour la ville de Menin, haut-relief en pierre.	345 à 351
Portrait de Courbet, d'après une photographie, en lettre ; La maison natale de Courbet à Ornans, dessin de M. A. Drouot ; Portrait de Max Buchon, par Courbet (Hôtel de ville de Salins) ; Lithographie de Courbet pour les « Essais poétiques » de Max Buchon ; « M. Victor Hugo sauvant toutes ses récoltes de fruits depuis qu'il a son portrait par M. Courbet », caricature par Cham.	353 à 361
Un donateur avec saint Jean-Baptiste, par Ambrosius Benson (Musée de Dijon) ; Ange de l'Annonciation, par le même (ibid.).	365
L'Exposition des maîtres suisses du xv ^e et du xvi ^e siècle à Zurich : Vue de la ville de Zurich, par Hans Leu l'ancien (fragment) (Musée National suisse, Zurich), en	

tête de page ; Saint Paul et saint Antoine ermites, par un maître bâlois (1445) (Galerie du prince de Fürstenberg, Donaueschingen) ; La Légende de saint Eloi, entre saint Antoine et saint Sébastien, par le « Maître zurichois à l'œillet » (Musée National suisse, Zurich) ; Le Mariage de la Vierge, par Hans Fries (Musée Germanique, Nuremberg) ; L'Evangéliste saint Luc peignant la Vierge, par Nicolas Manuel Deutsch (Musée de Berne) ; Saint Jérôme, par Hans Leu le jeune (Musée de Bâle), en cul-de-lampe. 367 à 374



Le Gérant : CH. PETIT.

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, boulevard Saint-Germain, Paris (6^e)

PRIX DE L'ABONNEMENT

PARIS ET DÉPARTEMENTS. — Un an. . . 80 fr. | ÉTRANGER. 100 fr.

La *Gazette des Beaux-Arts*, publiée sous la direction de M. THÉODORE REINACH, membre de l'Institut, paraît tous les mois, en livraisons de 64 à 80 pages grand in-8^e, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes.

Les travaux publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts* offrent la plus grande diversité : les œuvres capitales de l'architecture, de la peinture, de la statuaire et de l'art décoratif, créées par les maîtres anciens ou modernes de tous les pays, aussi bien que les collections publiques et particulières, y sont minutieusement analysées. En un mot, toutes les manifestations de l'art entrent dans le cadre de ses études.

Depuis sa fondation (1859), la *Gazette des Beaux-Arts* compte parmi ses collaborateurs les plus grands noms de la critique contemporaine : THÉOPHILE GAUTIER, VIOLLET-LE-DUC, E. RENAN, TAINÉ, CHARLES BLANC, DURANTY, DARCEL, E. GALICHON, PAULIN PARIS, PAUL MANTZ, PALUSTRE, COURAJOD, YRIARTE, ARY RENAN, EUGÈNE MÜNTZ, GASTON PARIS, E. GARNIER, A. DE CHAMPEAUX, E. BONNAFFÉ, PAUL LEFORT, EUGÈNE GUILLAUME, B. PROST, CHARLES EPHRUSSI, H. BOUCHOT, EMILE MICHEL, F.-A. GRUYER, H. DE GEYMÜLLER, MAURICE MAINDRON, E. SAGLIO, HENRI HYMANS, ROGER MARX, MARCEL REYMOND, L. DE FOURCAUD, G. MASPERO, EMILE BERTAUX, MAURICE TOURNEUX, M. COLLIGNON, HÉRON DE VILLEFOSSE, G. LAFENESTRE, — pour ne citer que ces écrivains parmi tant de maîtres aujourd'hui disparus. — Quant à présent, pour affirmer qu'elle n'a pas dégénéré, il suffit de nommer :

MM. E. BABELON (de l'Institut), GEORGES BÉNÉDITE, LÉONCE BÉNÉDITE, CAMILLE BENOIT, B. BERENSON, BREDIUS, R. CAGNAT (de l'Institut), ANDRÉ CHAUMEIX, H. DE CHENNEVIERES, CLÉMENT-JANIN, HENRY COCHIN, H. COOK, CH. DIEHL (de l'Institut), P. DUKAS, TH. DURET, PAUL DURRIEU (de l'Institut), G. FRIZZONI, PIERRE GAUTHIEZ, GUSTAVE GEFFROY, S. DI GIACOMO, MAURICE HAMEL, C^{te} D'HAUSSONVILLE (de l'Académie française), TH. HOMOLLE (de l'Institut), E. HOVELAQUE, P. JAMOT, J. LARAN, P.-A. LEMOISNE, H. LEMONNIER (de l'Institut), L. MABILLEAU, EMILE MALE (de l'Institut), AUGUSTE MARQUILLIER, J.-J. MARQUET DE VASSELLOT, F. DE MÉLY, ANDRÉ MICHEL (de l'Institut), G. MIGEON, J. MOMMÉJA, P. DE NOLHAC, A. PÉRATÉ, E. POTTIER (de l'Institut), SALOMON REINACH (de l'Institut), CH. SAUNIER, G. SCHLUMBERGER (de l'Institut), G. SÉAILLES, SIX, A. VENTURI, P. VITRY, etc.

ÉDITION D'AMATEUR

Depuis 1896, la *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition de grand luxe, tirée sur beau papier in-8^e soleil. Cette édition contient une double série des planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE

PARIS ET DÉPARTEMENTS. 120 fr. | ÉTRANGER. 140 fr.

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale les ventes, les expositions et concours artistiques; les renseigne sur les prix des objets d'art; leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, le compte rendu des livres d'art et des revues publiés en France et à l'étranger.

ON S'ABONNE AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, BOULEVARD SAINT-GERMAIN

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

dans tous les bureaux de Poste.

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 7 fr. 50